BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE - EDITORE

ROMA · MCMVIII

99637
18/11/09

N
4

INDICE DEI SOMMARI.

INDICE DEI NOMI DEGLI ARTISTI.

INDICE DEI LUOGHI.



UN TONDO DI BENEDETTO DA MAIANO.



EL castello mugellano di Scarperia, di fronte al turrito palazzo pretorio, sorge in modesto aspetto la Propositura, dedicata ai santi Iacopo e Filippo. La chiesa, fondata nel terzo decennio del secolo decimoquarto, appartenne fino al 1808 ai frati Agostiniani. Sul secondo altare a sinistra di chi entra, nascosto dietro una mediocre tela del settecento, sta il magnifico tondo di Benedetto da Maiano, che si pubblica in questo Bollettino per la prima volta. La Vergine sostiene il figlio sul braccio sinistro e china il purissimo profilo verso di lui, che piega indietro la testa ricciuta ed apre ad un sorriso le piccole labbra. Al tondo fanno ghirlanda dieci teste di cherubini alternate con nuvole: così l'aureola della Vergine come le ali dei cherubini erano dorate e della doratura resta tuttora la traccia. Il marmo, a cui il tempo ha dato una bellissima patina ambrata, è racchiuso in una cornice quattrocentesca di legno squisitamente intagliato: il diametro del marmo è di m. 0,815, la larghezza della cornice di m. 0,275.

Nessuna notizia si ha sulla provenienza della scoltura nè sulla data in cui essa fu esposta la prima volta alla devozione dei fedeli. Soltanto si legge, sotto la mensa dell'altare, un'iscrizione, donde apprendiamo che nel 1727 un frate agostiniano, Giuseppe Maria Landi, ridusse a proprie spese l'altare nel modo in cui ora lo vediamo, per ossequio alla Vergine, patrona del tempio e della terra di Scarperia (1).

(1) D. O. M. | Beatae Virgini Quae Gloria Libani Est Et Decor Carmeli | Quam Elias Cum Ob Humilitatis Specimen | Tum Ob Gratiarum Omnium Largitatem | In Parva Nube E Montis Vertice A Longe Prospexit | Cui Non Exile Scarperiensis Populus | Frequenti Sodalitate Praestat Obsequium | Deiparae Integerrimae | Templi Huius Huiusque Oppidi Patronae | Aram Hanc In Obsequentis Animi Monumentum | Bacc. F. Ioseph Maria Landi Augustinensis | Erigi Proprio Aere Curavit. A. D. MDCCXXVII.

*
* *

Fra le sculture di Benedetto da Maiano la più vicina, per la composizione e pel tempo, al tondo di Scarperia, è la Madonna della tomba di Filippo Strozzi nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze. Il contorno delle figure e il partito delle pieghe sono quasi gli stessi, ma nel tondo di Scarperia i lineamenti della Vergine hanno maggiore purezza e bellezza e, nell'ardito scorcio, la faccia del Bambino si avviva.



Benedetto da Maiano — Tondo della cappella Strozzi
Firenze — S. Maria Novella.

La tomba Strozzi non era ancora compiuta quando Filippo, il 14 maggio del 1491, dettò il suo testamento. Infatti egli dice: « Raccomando e voglio e lascio che il mio corpo, quando io sarò passato di questa misera vita, si riponga nella chiesa di Santa Maria Novella di Firenze e nella mia cappella che è in detta chiesa e nella mia sepoltura che ha a essere in detta cappella, *se finita sarà detta sepoltura*, e non essendo finita, voglio che detto corpo si ponga in deposito, tanto che ella sia finita e messa al luogo suo in detta cappella » (1). Lo Strozzi morì il giorno stesso e da un Ricordo di uno dei suoi figli sappiamo che la sua volontà fu strettamente osservata: « il corpo fu depositato in una cassa murata in S. Maria Novella... per

(1) Vedasi il testamento di Filippo Strozzi a pag. 63 dell'opuscolo *Vita di Filippo Strozzi il vecchio* con documenti ed illustrazioni, per cura di G. Bini e P. Bigazzi; Firenze, 1851. Ibid. a pag. 49, il ricordo del figlio.



Cornice del tondo di Benedetto da Maiano. — *Scarperia*, Chiesa prepositurale.

Benedetto da Maiano. — Tondo di Scarperia.

metterlo nella sua sepoltura, *quando sarà finita* ». Dobbiamo dunque assegnare alla Madonna Strozzi una data posteriore al 1491.

Eseguita quella, Benedetto da Maiano dovè por mano all'altra di Scarperia, leggermente variando e migliorando le forme delle due figure. Gli ornamenti della cornice di legname, che fu con ogni probabilità intagliata e messa d'oro nella stessa



Fabbrica dei Robbia - Madonna — *Firenze* - R. Museo Nazionale.

bottega dell'artista, ricordano quelli scolpiti da Benedetto sull'arco della tomba di Filippo Strozzi. Mi pare che la Madonna di Scarperia debba porsi intermedia fra quella Strozzi e l'altra dell'altare di San Bartolo, a San Gimignano (1494-1495), a cui nel tipo si approssima per l'ovale allungato della faccia.

Aggiungerò che la piacente composizione di Benedetto, quale si determinò nel tondo di Scarperia, incontrò subito favore presso quegli artisti, che ponevano la loro modesta opera nel diffondere tra il popolo le creazioni dei maggiori. Una re-

plica, in terracotta invetriata, con una bella cornice di frutta e fogliame, è nel R. Museo Nazionale: due stucchi ne ho ritrovati in Firenze, uno nel chiostro del monastero degli Angiolini, l'altro a Varlungo, in un tabernacolo sull'angolo di via della Loggetta. E altri molti credo ne verranno fuori in seguito.

Giovanni Poggi.



Benedetto da Maiano. — Tondo della chiesa di S. Agostino a S. Gimignano.

DUE QUADRETTI DI PIERRE-ANTOINE PATEL.



l Ministero dell'Istruzione Pubblica venne fatto di acquistare di recente per la Galleria Borghese, secondando una proposta del Direttore, due piccoli paesaggi, dipinti a tempra su tavolette, firmati *A. P. Patel.* In uno di essi al nome del pittore segue la data *1687;* nell'altro le cifre sono confuse, come se con un cencio fortemente fosse stata strofinata la scritta, quando non era bene asciutta; ma poichè è chiarissimo che i due quadretti furono destinati dal pittore ad andar in compagnia, è ragionevole pensare che sieno stati fatti immediatamente l'uno dopo l'altro.

Due sono stati i pittori Patel: Pierre, morto nel 1676, lodatissimo seguace di Claude de Lorraine, e Pierre-Antoine, suo figlio, nato nel 1648, ucciso in duello nel 1705. La data annunzia che i nostri due quadretti sono di quest'ultimo, il quale fu un continuatore devoto dell'arte di suo padre, tantochè non è sempre facile, anche ai conoscitori più esperti, distinguere i dipinti del padre e del figlio.

Le opere loro abbondano a Parigi e in città diverse della Francia; qualcuna ce n'è a Vienna e a Pietroburgo; mancano affatto in Gallerie italiane. Il pregio della rarità tuttavia non sarebbe stato sufficiente a giustificare l'accesso dei due quadretti alla Galleria Borghese, se in essi non fosse stato riconoscibile anche l'altro pregio che solo l'ingegno poteva imprimervi. Questo pregio c'è. Una grande tersità di intonazione; un senso sicuro dell'aria interposta tra i vari piani della scena; un'abilità di rilevare il carattere d'ogni cosa, dei fabbricati come delle piante, ognuna delle quali ha il suo portamento e, si direbbe quasi, la sua espressione. Una bellezza di aggruppamenti boscosi, una sensazione di frescura, una voluttà di solitudine; e a tutto questo si aggiunga una finitezza governata dall'intelligenza, mossa da una sana curiosità, non oziosa, non fredda, non irrigidita in formole. Solo nei piani anteriori sembra difettivo il senso dei rapporti di tonalità. Manca la visione di un netto partito di chiaroscuro, e v'è abuso di tinte rossicce e giallastre. Se si potesse astrarre da questi squilibri e da queste monotonie, fortunatamente limitate al primo piano, i quadretti si potrebbero dir gioielli. Essi intanto vanno molto opportunamente a far gruppo con altri paesaggi di maestri stranieri, di cui si decora la Galleria Borghese, cioè del Patenier, del De Blès, dell'Ossembeck, del Breughel, del Brill, dello Svanewelt.

G. Cantalamessa.

DIPINTI DI BERNARDINO PARENZANO NEL MUSEO CIVICO DI VICENZA.



OME base di confronto servendosi di un quadro della Galleria Estense di Modena, firmato da Bernardino Parenzano (*Bernardin Parĕçan pixit*) e rappresentante S. Girolamo inginocchiato innanzi al Cristo crocifisso, e un vescovo pure inginocchiato, in un paesaggio, la critica ha potuto restituire al modesto ma simpatico artista un certo numero di dipinti, tutti di piccole dimensioni, sparsi nelle varie gallerie d'Europa, e assegnati generalmente alla scuola ferrarese (1).

Il Parenzano si mostra invece seguace della scuola padovana, e l'influenza dello Squarcione appare manifesta nei suoi quadretti, senza però che l'imitazione del maestro riesca a soffocare la personalità del discepolo, la quale si manifesta in una maniera tutta caratteristica e facilmente riconoscibile. Pare che tutto nei quadri del pittore di Parenzo divenga filiforme; le figure si allungano straordinariamente, le pieghe delle vesti sono disposte in sottili fasci verticali; i capelli e le barbe sono a linee sottilissime. In generale manca quasi del tutto la preparazione; il modellato è deficientissimo, e il color cereo dei volti, sotto cieli plumbei, dà alle persone l'aspetto di ombre diafane, incorporee.

Ecco la lista dei quadretti assegnati al Parenzano dagli scrittori citati:

Modena, *Gall. Estense*, San Girolamo e un vescovo (firmato).

Milano, *Collezione Borromeo*, Salita al Calvario.

Milano, *Collezione Borromeo*, Battaglia delle Amazzoni.

Roma, *Galleria e palazzo Doria*, Quattro quadretti già facenti parte di una predella, con le storie di S. Antonio abate e di S. Ludovico (2).

Firenze, Quadro a soggetto classico segnalato dal Cavalcaselle nella raccolta Panciatichi.

Verona, *Museo Civico*, Visione di S. Paolo.

Parigi, *Louvre*, Adorazione dei Magi.

Padova, *Museo Civico*, Il viaggio degli Argonauti.

Berlino, *K-F. Museum*, Pietà (n. 229).

Berlino, *K-F. Museum*, Due quadretti rappresentanti giocolieri e suonatori (n. 1628, 1628-a); segnalati dal Venturi.

(1) Si veda Cavalcaselle, *Geschichte der ital. Malerei*, V, pag. 354 e 442; Frizzoni, in *Archivio storico dell'Arte*, 1890, pag. 363; Morelli, *Della pittura italiana*, Milano, 1897, pag. 275; Venturi, ne *l'Arte*, 1898, pag. 357; 1904, pag. 392; 1907, pag. 312; Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig, 1902, pag. 57; Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma*, Roma, 1906, pag. 154; Venturi, *Appunti sul Museo civico di Verona*, in *Madonna Verona*, 1907, fasc. I.

(2) Assegnati al Parenzano da Cavalcaselle seguito dal Venturi, mentre Morelli e Frizzoni li danno a un artista vicino a Liberale da Verona.

Roma, *Collezione Sterbini*, Soggetto classico (copia dal Parenzano).

Padova, *Santa Giustina*, Avanzi di decorazione in affresco nel chiostro, a soggetti classici (documentata).



B. Parenzano. — Annunzio ai Pastori.
Vicenza - Museo Civico.

A questa lista sono da aggiungersi altri due quadretti da noi studiati nel Museo Civico di Vicenza. Sono attribuiti alla scuola ferrarese e provengono dal legato Lupieri; misurano cm. 34 di altezza e 12 di larghezza; rappresentano uno l'Annunzio ai pastori e l'altro la Cavalcata dei Magi. Nel primo si vede in un cielo cupo un angelo uscire tra le nubi, tenendo una sottile striscia svolta, e, tra rocce scavate, due pastori inginocchiati, uno vecchio con tunica rossa, l'altro giovane in tunica gialla; presso di loro stanno le pecore. Dall'altura rocciosa, su cui stanno i due a mani giunte, scende in basso tra le rupi un chiaro torrentello, le cui acque sono segnate da strisce bianche brillanti; due leprotti si abbeverano sulla riva a sinistra, mentre a destra si vede un fagiano.

Nell'altro quadretto, in un paesaggio pure roccioso cavalcano a fianco conversando i tre Magi, con tuniche di colori vivaci, e turbanti bianchi all'orientale, preceduti e seguiti da cavalieri e fanti armati. I Magi hanno lunghi capelli trattati a linee sottilissime, secondo la maniera tutta propria del Parenzano. A destra sorge un'alta rupe sporgente, su cui si vede una chiesuola e due alberelli; nel fondo in una valle si muovono delle figure bianche e sottili. Dalla strada in cui passa la cavalcata, scende giù tra le rocce un bianco viottolo.

Essendo i due quadretti quasi della stessa altezza di quello del Louvre con l'Adorazione dei Magi (1), per la affinità dei soggetti rappresentati si potrebbe supporre che i tre dipinti fossero in origine parte di una stessa predella; ma delle tracce di due figure di santi a monocromato nel rovescio delle tavolette di Vicenza fanno piuttosto credere che queste fossero portelle di un'anconetta, nella cui parte centrale doveva certamente esser rappresentato un Presepio.

(1) Riprodotto ne *l'Arte*, 1898, pag. 357.

Anche la diversità del colorito fa pensare che i due quadretti di Vicenza e la tavoletta del Louvre furono eseguiti in epoche differenti: nel dipinto di Parigi predominano i toni chiari (specialmente un giallo canario vivacissimo) che si ritrovano nella storia degli Argonauti del Museo Civico di Padova; a Vicenza invece l'intonazione è più fredda, sebbene non raggiunga la bassa tonalità dei quadri di Verona e della Galleria Doria, e trova il riscontro migliore nel dipinto firmato di Modena.



B. Parenzano. — Cavalcata dei Magi.
Vicenza - Museo Civico.

Dovendosi dare un' assegnazione cronologica ai due gruppi di dipinti, è naturale pensare che quelli dal colorito più vivo, che son poi quasi tutti a soggetto classico, vadano attribuiti a un primo periodo dell'attività dell'artista; e quelli più scuri e a soggetto religioso a un secondo periodo, quando il Parenzano entrò nel l'ordine dei Benedettini cassinesi, nel convento di Santa Giustina di Padova.

I quadretti del Parenzano portano generalmente l'attribuzione alla scuola ferrarese, e in particolare alla maniera di Ercole de' Roberti, mentre, come si è detto, i caratteri padovani sono in essi evidenti; tuttavia quell'assegnazione può in qualche modo giustificarsi. Per le piccolissime dimensioni dei suoi quadretti, per la maniera sottile, a leggeri tratti, sembra il Parenzano piuttosto un miniatore che un pittore di cavalletto, ed è probabilissimo che specialmente nel tempo in cui visse nel monastero di Santa Giustina egli si sia applicato a miniare libri sacri (1). E appunto nella miniatura ferrarese del tempo del duca Borso, specialmente nelle opere di Taddeo Crivelli, dove gli elementi padovani predominano, si trovano molti riscontri con la maniera del Parenzano. Nella famosa Bibbia del duca Borso, della collezione del granduca Franz-Ferdinand d'Austria-Este a Vienna, si vedono nelle miniature che appartengono a Taddeo Crivelli gli stessi fondi, le stesse pieghe, lo stesso colore caratteristico del pittore

(1) La biblioteca di Santa Giustina era ricchissima di codici miniati, molti dei quali, con l'indicazione della provenienza, si conservano oggi a Parigi, a Vienna, a Milano, a Firenze, al Vaticano

di Parenzo; così pure nel graduale n. 111 del Museo di San Petronio a Bologna e nel messale della Biblioteca Estense di Modena, riappaiono quei terreni sassosi come li fa il Parenzano, e quelle figure di vecchio dalla barba a fili, tanto comuni nei quadretti religiosi di questo pittore (1).

Educatosi probabilmente all'arte della miniatura e usato sempre a dipingere piccoli quadretti, negli ultimi anni della sua vita Bernardino monaco affrescò in Santa Giustina una cappella ora distrutta e decorò con fregi a monocromato uno dei chiostri del convento, con imitazioni di antiche sculture. Gli avanzi di questa interessante decorazione meriterebbero uno studio speciale, che porrebbe meglio in luce quale fu l'importanza dell'antico nella scuola dello Squarcione.

Antonio Muñoz.

e altrove. Si veda per la storia della famosa biblioteca G. Mazzatinti, *I manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, II, pag. 549. È probabile che tra i codici di Santa Giustina se ne trovi qualcuno miniato dal Parenzano.

(1) La Crocifissione sul foglio 140 del Messale del duca Borso della Biblioteca Estense, ha tutti i caratteri del Parenzano.



DIPINTI DI ANTONIO VAN DIJCK E DELLA SUA SCUOLA NEL MUSEO NAZIONALE DI PALERMO.



ON dubbie prove dei rapporti tra il Van Dijck e la Sicilia sono fin qui solo le *note* autografe del grande pittore in margine allo schizzo pel ritratto di Sofonisba Anguissola (1) e il documento del 1628 relativo al quadro di *Nostra Signora del SS. Rosario* (2), che il Salinas rivide e corresse sul testo originale (3); però i segni dell'influenza di lui a Palermo, frequenti nelle Chiese, nelle Confraternite, nei palazzi (4) e nella Pinacoteca del R. Museo (5), non di rado connessi alle leggende religiose della città, giustificano l'ipotesi di altre ordinazioni precedenti e posteriori a quella della *Compagnia dei Sacchi*, dove, attorno alle soavi giovinette, adunate nella celebre pala, palpita e ride la candida, inimitabile lucentezza degli stucchi di Giacomo Serpotta.

Se non che la ricerca delle opere del Maestro e la loro identificazione in base a semplici confronti stilistici, deve a ragione procedere molto cauta tra le insidie degli imitatori e dei copisti del XVII secolo, forse in nessuna città d'Italia numerosi e tenaci come a Palermo, esponente questo non trascurabile del

(1) *Ritratto della signora Sofonisma pittricia fatto dal viva in Pal.° l'anno 1624 li 12 di Julio* (sic), etc. Lo schizzo, che fa parte di un libro di disegni del Van Dijck (proprietà Herbert Cook a Londra), trovasi riprodotto a pag. 199 del volume: *Della pittura italiana. Studi storico-critici* di Giovanni Morelli, Milano, Treves 1897.

(2) Pubblicato dal MELI, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, anno III, pag. 208 e seg.

(3) A. SALINAS, *Antonio Van Dijck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in S. Domenico*, in *L'Arte*, anno II, (1899), pag. 499-50.

(4) Tra le principali tele, attribuite per tradizione al Van Dijck, sono degne di nota: il *Cristo in croce* della Chiesa del Ponticello e l'altro, di proprietà del Principe di Ueria, la *Vergine col Bambino Gesù*, nella Chiesa di S. Caterina e nella Galleria Chiaramonte Bordonaro, replica quest'ultima del quadro già esistente nella collezione Sedelmeyer.

(5) Riporto l'elenco di quei dipinti, non descritti in questo breve studio, proponendo alcune necessarie modifiche di epoche e di attribuzioni:

N. 35, inv. 236. A. Van Dijck, *La famiglia di P. P. Rubens*, (m. 0,41 × 0,56). È invece una « *Conversazione di dame e gentiluomini* » nello stile di Gonzales Coques.

N. 121, inv. 66. A. Van Dijck (copia antica) *Una Santa Martire*, (m. 1,91 × 1,26). È un quadro di scuola, non una copia. Il Van Dijck non dipinse mai questo soggetto.

N. 146, inv. 236. Autore ignoto, (maniera di Rubens). *La Sacra Famiglia*, (m. 1,06 × 1,06). Copia di forma circolare del quadro di Van Dijck nella Pinacoteca di Monaco, forse eseguita da Pedro de Moya. Una replica di merito inferiore trovasi presso il Conte Pepoli a Trapani.

N. 948. Scuola di A. Van Dijck, *Maria con Gesù Bambino* (copia antica, m. 1,02 × 0,80). Copia del XVIII secolo, che ricorda parzialmente la tela della Collezione Kann. La figura di S. Giuseppe è soppressa.

N. 950. Scuola di A. Van Dijck. *Cristo crocifisso, la Maddalena e un angiolo piangente* (m. 0,30 × 0,28). Bozzetto fiammingo del XVIII secolo, inspirato alle « *Crocifissioni* » del Van Dijck.

benefico impulso, dato dal Van Dijck all'arte locale, affermandosi non solo colle mirabili qualità pittoriche, ma col fascino della bellezza, del lusso, della signorilità, triplice corona alla sua estrema e fortunata giovinezza.

È da supporre inoltre che insieme con quest'ultimo elemento di successo, efficacissimo sull'anima collettiva della capitale dell'Isola, facile all'ammirazione del



Scuola di A. Van Dijck. — S. Rosalia. — *Palermo*, Chiesa dell'Ospedale dei Sacerdoti.

fasto e delle grandezze esterne, e ad essi adusata dallo spettacolo dei dominatori, un altro, non meno caratteristico, se ne sia aggiunto dopo la peste del 1624.

Ove infatti si assegni alla *Morte di S. Rosalia* di Pietro Novelli la probabile data del 1636 (1), corrispondente alla fondazione della confraternita omonima, per

(1) Il GALLO, nell'*Elogio storico di Pietro Novelli, etc.* Palermo, R. Tipografia, 1828, pag. 126, comprende arbitrariamente la *Morte di S. Rosalia*, (ora distrutta o scomparsa), tra le opere giovanili de ll'artista (1620-1630).

cui fu eseguita, e solo di pochi anni posteriore a quella di un altro dipinto dello stesso artista (1), che interessa l'iconografia della Vergine palermitana, il cui ausilio pietoso valse a fugare il contagio, deve anche ritenersi che l'immagine invocata sia apparsa per la prima volta, quale era nella fede del popolo, coi lunghi capelli biondi, i grandi occhi neri imploranti e la piccola mano protesa verso i miseri, in una tela di Antonio Van Dijck, suscitando nelle fantasie meridionali, esaltate dal miracolo e dalla pia leggenda, un sentimento caldo ed entusiastico di riconoscenza per l'artista, già ospite del Vicerè (2), partecipe del comune fervore colla sua creazione divinatrice.

Verrebbe così logicamente provata la continuità delle artistiche rappresentazioni relative al culto di S. Rosalia, e la loro ininterrotta rispondenza, dopo il flagello, al prototipo, dipinto dal Van Dijck non più tardi del 1625, poichè certi particolari di esso, che la statua, collocata appunto in quell'anno sul monte Pellegrino (3), ripete fedelmente, non potevano esser noti a lui, già lontano; giovarono invece, forse per la prima volta, all'artefice inferiore (4), col quale comincia la schiera dei numerosi imitatori nel campo plastico.

Il quadro, che racchiude la dolce e mite visione, trovasi nella Pinacoteca del Museo di Palermo (n. 155, inv. 298, m. 1,56 × 1,26), libero ormai dalle scorie che l'offuscavano, e restituito al suo autore, in seguito al giudizio recente del Clemens, studioso collezionista di Monaco, che lo tolse dall'oblio, dove, a causa del suo deplorevole stato, giaceva da molti anni tra mediocri lavori di scuola novelliana, malgrado l'attribuzione nel catalogo della raccolta Belmonte, di cui faceva parte, fosse conforme all'attuale.

La figura della Santa nulla ha qui di comune con quelle anteriori al prodigioso rinvenimento del suo corpo: sebbene alterata da grossolani restauri, la bella testa, rivolta al cielo con quell'ardito scorcio, di cui spesso si compiacque il pittore di

(1) Il quadro, rappresentante *la Vergine, S. Giovanni e S. Rosalia*, (Museo di Palermo), rivela la seconda maniera del Novelli (1630-1633).

(2) Sul ritratto del Vicerè Filiberto di Savoja, eseguito, secondo il Bellori, dal Van Dijck a Palermo, non è alcun accenno nelle cronache del tempo; mi fu dato soltanto di ritrovare in un manoscritto della Comunale di Palermo, ricopiato sull'originale, esistente nella Biblioteca Nazionale di Torino, dal titolo: *Vita Ser.mi Principis Filiberti a Sabaudo. Authore Ioanne Francisco Fiochetto Protomedico Ser.mi Sabaudiae Ducis, etc., anno Sal. M. D. C. XXVIII*, la seguente nota, in margine al cap. 271:

A Principis quadam effigie in terram labente judicium atque mens variorum.

His dum intendit sui ad vivum effigiem delineari successivis horis patitur in Cubiculo Mosaico, ubi solus aliquando ratiocinatur, ubi sola est mensa, solum subsellium scribendo, et quiescendo commode perferte (sic) *absoluta pictura superponitur mensae, cui multis insidet diebus.*

Princeps solus cubiculo claudit et aperit. Rediens a Missa sacris (sic) *effigiem in faciem solo prostratam jacentem videt, nullo tunc manifesto flante vento, qui impetum fecerit, (numquam fere Panormi desunt venti). Picturae inter duas fenestras Palatii plateam respicientes positae ubi paries ventis, licet impetuose flantibus, resistere videtur. Sciscibatur num sciant, ut ceciderit effigies, nullo modo, aiunt Equites, quod nullus eo ingrediatur; male de salute, illiusque vita animantur ob picturae, nullo impellente, casum, quod mihi retulit Don Franciscus Manuel primus illius Aeconomus.*

Un ritratto del Vicerè, da lui gelosamente custodito, forse perchè di merito non comune, fu dunque dipinto, dal vero, poco tempo prima della sua morte, (egli fu colpito dalla peste in seguito al funebre presagio), nell'anno 1624, quando cioè il Van Dijck si trovava a Palermo. Il Fiochetto non dice il nome dell'artista, però ai particolari, da lui raccolti, certo non sembra estranea la notizia che si legge nel Bellori.

(3) *Di S. Rosalia Vergine palermitana.* Libri tre, composti dal R. P. Giordano Cascini, etc. In Palermo. Appresso i Cirilli M.DC.LI, pag. 330

(4) Per tradizione, non provata da documenti, si attribuisce al fiorentino Gregorio Tedeschi.

Anversa, emerge ancor luminosa dalla tunica ampia e bruna, fermata alla cintola, che lascia libero il collo tra le chiome sparse e ondeggianti, eterna e suggestiva semplicità, invano ricercata dai fedeli e dagli umili nella rigida compostezza delle antiche icone e nella severa regalità, conferitale alla fine del XV secolo da Riccardo Quartararo.

Una lontana reminiscenza del quadro cui alludo (1), profanato da sovrapposizioni arbitrarie (2), ebbe forse il Van Dijck, dipingendo nel 1629 (3) pei Gesuiti di Anversa la tizianesca *Santa Rosalia* (Pinacoteca di Vienna), in cui, a somiglianza del Quartararo, adorna di ricche e preziose stoffe il corpo della nobile fanciulla, genuflessa dinanzi alla Madonna e a Gesù Bambino (4); ma non abbandona nè trasforma, introduce anzi nella diversa composizione (come già aveva fatto per la figura stante della protettrice nella pala del Rosario) le linee fisonomiche,



Scuola di A. Van Dijck. — La Deposizione. — *Palermo*, R. Museo.

espresse con tecnica più sommaria, ma non meno efficace, nel quadro di Palermo, e la coppia degli angioletti, librati in alto, che in questo ci pervennero malconci e deformi, pur serbando un ricordo della primitiva grazia infantile.

All'evidenza di tali rapporti si aggiungono altre prove dell'autenticità del dipinto

(1) Pinacoteca del Museo di Palermo, n. 814 (m. 2,80 × 2,28).

(2) Il disegno, che trovasi a pag. 189 dell'opera del Cascini, sebbene non del tutto fedele, agevola la ricostruzione ideale del quadro: non vi si scorge, ad esempio, traccia alcuna della rupe, che nasconde la cattedra della Vergine, la quale ha gli occhi abbassati verso il pargolo, non aperti ed immobili.

(3) Ha inizio in quell'anno il culto di S. Rosalia nel Belgio, *quando etiam Antverpiae editum fuit breve compendium Vitae, variis imaginibus repraesentatum*. (Stiltingo, *Acta S. Rosaliae*, etc. Antverpiae, MDCCXLVIII, pag. 378). Lo Stiltingo allude certamente alla serie, incisa a bulino, dal titolo: *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae pestis Patronae, iconibus expressa. Ant. Van Dijck deliu. Antverpiae, Apud Cornelium Galle*, di cui il Museo di Palermo possiede, in seguito ad acquisto, sei stampe, compreso il frontespizio, (cm. 9 ½ × 7 circa), quasi tutte logore e tarlate. Riappare anche qui nella Santa, che riceve l'Eucarestia (foglio senza numero) col segno pesante e grossolano dell'interprete, il tipo creato dal Van Dijck per l'ignoto committente.

(4) Le tre figure principali si ritrovano, incise a rovescio, al n. 2 della citata serie.

e della sua speciale importanza come prototipo, fornite non dalle copie, mancanti o ignote, ma dalle *derivazioni* e dagli *adattamenti*. Tra quelle occupa il primo posto la S. Rosalia della Chiesa dell'Ospedale dei sacerdoti (1), nella quale si è voluto a torto, ma in omaggio alla tradizione, riconoscere il pennello del Van Dijck (2), mentre presenta tutti i caratteri di una variante della tela del Museo, eseguita da un allievo con illogiche ed arbitrarie modifiche. La testa giovanile troppo piccola, sostenuta dal collo lungo e piatto, non ha l'ardito scorcio, che si ammira nella figura già esaminata, ed è rivolta a destra, quasi la fervida ed estatica implorazione fosse stata distratta da un richiamo inesplicabile; così il gesto delle due mani, distese, è in evidente antitesi coll'espressione del viso, e l'effetto generale spiacevole e disarmonico. A tanta povertà di concetto si uniformano il disegno, privo di agilità e di eleganza, e il colorito sordo e terreo nella tunica, che non modella alcuna forma, e nei nudi infantili dei putti, contornati e taglienti, rossastro e privo di trasparenza nelle carni in ombra (risparmiate in parte dai ritocchi) e non mai diffuso in velature sottili sulla trama della tela, come usava il Maestro, ma disteso a strati di impasto denso e bituminoso.

Anche la *Santa Rosalia ai piedi della Vergine* del Novelli (Museo di Palermo, n. 110, m. 2,55 × 1,74) è inspirata alla figura del Van Dijck, ma inespressiva, fredda e quasi volgare ha con questa (così leggermente attribuita alla scuola del noto pittore monrealese) somiglianza formale non psicologica.

Un esempio infine di ingegnoso adattamento offre nel Museo un piccolo dipinto su lastra di rame (n. 433, m. 0,91 × 0,67) di un anonimo spagnuolo, memore di Murillo e di Gonzales Coques (3), e quindi di impura derivazione fiamminga: *Santa Rosalia in gloria*, dove in più breve spazio campeggia il prototipo, espresso con sottili preziosità di linee e di smalto, tra angeli grandi e piccoli, di un'esecuzione ricercata, ma debole di rilievo. Non può negarsi all'autore della confusa ed incerta composizione l'abilità versatile di coordinare modelli non del tutto omogenei; ma in quest'arte di imitazione, anzi di plagio, egli non ha nemmeno il merito di nuove risorse; segue invece, come tutti i minori artisti del suo tempo, un sistema riconosciuto e adottato dai maggiori e dai capiscuola, e tra questi dallo stesso Van Dijck, che, anche nelle pratiche contingenze del suo lavoro, mostrò sempre di ricordare l'esempio del suo fecondo maestro.

L'attività di lui, per quanto instancabile, non avrebbe potuto invero sopperire alle richieste, che da ogni parte d'Europa pervenivano al suo studio; egli perciò molto produsse, ma molto si fece aiutare dai suoi allievi, di guisa che numerose tele, le quali hanno colle sue più celebri intime analogie, sono invece in qualche parte dovute al suo pennello, e in tutto il resto si giovano di elementi raccolti da uno o più quadri, e adattati col concorso di provetti scolari.

La frequenza di tali falsificazioni, che potrebbero definirsi *autentiche*, è più

(1) La data della costruzione della Chiesa (1698), posteriore di 57 anni alla morte del Van Dijck, non ha alcun rapporto coll'epoca del dipinto, che vi si trova. L'unica copia invece, che ne esiste nel Museo di Palermo, eseguita nel XVIII secolo, può far credere che il quadro, preso a modello forse per la prima volta, venisse in quell'anno, o poco prima, portato in Sicilia dalla Spagna dall'Arcivescovo D. Ferdinando Bazan, che lo donò alla Chiesa, da lui fondata, insieme alla *Madonna della Pietà*, attribuita a Sebastiano Del Piombo (?). Cfr. cav. D. Gaspare Palermo e G. Di Marzo Ferro: *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni*. Palermo, 1868, pag. 532-3.

(2) V. Fazio Allmayer, *Un dipinto attribuito ad A. Van Dijck nel Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, MCMVII.

(3) Fu invece attribuito dal Meli a un *pittore siciliano allievo di Van Dijck*.

sensibile, come è facile intendere, nei soggetti sacri, anzichè nei ritratti, e spiega la costante deficienza rappresentativa del sentimento religioso, che l'espressione drammatica delle figure e la disposizione scenica riescono di rado a nascondere

A questa numerosa categoria di opere secondarie deve ascriversi la grande *Deposizione* della Pinacoteca del Museo di Palermo, (n. 157, m. 1,30 $^1/_2$ × 2,51 $^1/_2$), proveniente dal Monastero dei Benedettini di S. Martino, classificata col nome di Luca Giordano dal defunto Prof. Meli, il quale, non potendo disconoscervi l'impronta fiamminga, immaginò, per spiegarla, una pedantesca e servile imitazione dello stile di Giacomo Iordaens (?), da parte di quell'ardito improvvisatore, in evidente antitesi colla di lui attività produttiva e assimilatrice. Più vicine al vero sono invece le indica-



A. Van Dijck. — La Pietà. — *Monaco,* Pinacoteca.

zioni di antichi cataloghi, accolte da P. D. Michelangelo Celesia, Cassinese, (poi Arcivescovo di Palermo e Cardinale), che, a pagina 11 della sua *Descrizione delle pitture, esistenti nel Monastero di S. Martino delle Scale* (1), analizza il dipinto, *con gran probabilità eseguito nel nostro suolo,* e così conclude: *Ed egli è appunto per cosifatti pregi, che vien debitamente ammirato questo nobilissimo lavoro, come uno dei capi d'opera che abbia espressi il pennello di quel genio Fiammingo* (Van Dijck). Un giudizio eguale manifestò nel maggio scorso il valoroso pittore e acquafortista tedesco Sigmund Landsinger, allievo e compagno del Böeklin, dimostrando in base

(1) Nell'opuscolo pubblicato a Palermo, (Stamperia di Francesco Lao, 1839), si accenna a pag. 12 anche ad un autoritratto di Van Dijck, con la tavolozza in mano e un berretto in capo, che trovavasi insieme alla *Deposizione* nell'appartamento dell'Abate, ma non fu compreso nel Catalogo del Meli del 1870. Le ricerche da me fatte nei magazzini del Museo, per ritrovarlo, sono state finora infruttuose.

a raffronti colla *Pietà* della Pinacoteca di Monaco, la indubbia originalità, sostenuta nell'opuscolo giovanile del venerando prelato siciliano.

Pur troppo delle due concordi affermazioni è lecito dubitare.



A. Van Dijck. — Cristo al Sepolcro. — *Anversa,* Museo.

La *Deposizione* di Palermo richiama alla mente non solo la *Pietà*, ricordata dal Landsinger, ma il *Cristo al sepolcro* di Anversa (1), in ispecie i due angeli lacri-

(1) Non è da escludere, (sebbene manchi qualsiasi prova), in base alle date dei due celebri dipinti, (v. Rooses e Ricci, *I capolavori di A. Van Dijck*, Milano, Hoepli, 1901, pag. 10 e 62), che il

mosi del primo, e del secondo la Maddalena inginocchiata, figure, come si scorge dalle fotografie qui riprodotte, non eguali nella disposizione; di origine unica, ma diversamente piegate alle esigenze e alla superficie dei tre dipinti.

Il gruppo centrale partecipa assai meno a tali somiglianze: per quanto affine a quello che campeggia nella tela di Monaco, non ostenta una plastica grandiosa, si informa invece a un dolore più umano e ad una visione più reale, diminuita solo dalla vicinanza di un ignudo fanciullo in ombra, semplice elemento decorativo, introdotto per la continuità della linea.

Il disegno, sebbene alterato da antichi restauri, è diligente e corretto anche negli scorci, la tonalità generale, a traverso le macchie che la deturpano, solida ed armonica; ma questi pregi indiscutibili di un rigorismo freddo e impersonale ci lascerebbero incerti e insoddisfatti, se a volte una pennellata rapida, che determina una ruga dolorosa, una lumeggiatura, che risolve un attacco o una piega, un succoso ed insperato rilievo di colore non interrompessero l'insieme uniforme con sprazzi di viva e spontanea genialità. Emergono così, energiche e ben distinte da palesi ed oneste qualità imitative, alcune parti della composizione in una gamma elevata e animatrice, che modella la freschezza lattea e tondeggiante delle spalle di Maria Maddalena (coperte nel quadro di Anversa, forse per desiderio delle beghine, che l'ebbero nella loro Chiesa) avvolge nella fredda e misteriosa penombra il capo inerte del Cristo, dai lividi riflessi, imprime i segni dell'angoscia suprema sul viso della Vergine, contratto nella disperata invocazione materna, addensa infine di fosche nubi la breve striscia di cielo, che incombe tragicamente.

L'intervento parziale del Van Dijck non sfugge quindi ad un'oculata disamina; ma non sopprime, rende anzi più sensibile la mancanza di unità nel dipinto, che rientra così nella categoria dei lavori diretti dal Maestro e da lui segnati con pochi accenti rivelatori.

Questa condizione di inferiorità palese fa ancor più emergere l'aspetto individuale e mirabilmente intuitivo della *Santa Rosalia* del Museo, non ravvivata, ma creata e compiuta dal nobile artefice, la cui tela ampia e luminosa trionfa delle ingiurie del tempo e degli uomini e riassume la religiosità poetica di tutto un popolo.

Ma, per quanto in misura diversa, i due quadri si collegano ad un oscuro episodio della vita del Van Dijck, sul quale è bene insistere con ulteriori ricerche, e concorrono inoltre a determinare le aspirazioni e l'indirizzo della pittura in Sicilia nel XVII secolo, che, larvati da nuovi e più moderni ideali, vi riaffermano ancora una volta le secolari influenze dell'arte fiamminga.

Cesare Matranga.

quadro sia stato eseguito verso il 1630, cioè due anni dopo la consegna della pala del Rosario, per una Chiesa o una comunità religiosa palermitana, e forse per lo stesso Monastero di S. Martino. Rilevo in proposito che in molte Chiese cittadine (Gancia, S. Giuseppe, S. Elena e Costantino, S. Giovanni, ecc.) esistono ancora copie delle due notissime tele del Van Dijck, di nessun valore artistico, e perfino alcune ricavate da stampe, ma che risalgono tutte al XVII secolo. Un'ottima replica del *Cristo al sepolcro* di Anversa, già in casa della signora Nela Cervello, fu di recente esportata a Firenze.

DUE CONVITI DI MATTIA PRETI.



LLA pittura è familiare la rappresentazione dei conviti, in ciascuno dei quali o si celebra un rito, come negli innumerevoli che rappresentano la Cena di Gesù, o appare un prodigio, come nella maggior parte di quelli del Tintoretto, o si svolge un dramma, come nei due del Calabrese, recentemente acquistati per la Pinacoteca di Napoli.

Fra i molti e forse troppi quadri di questa raccolta, ancora esposti al pubblico, mancava, fatta eccezione d'un quadretto di Luca Giordano imitante i veneziani, una grande cena, un banchetto, una rappresentazione di convitati ricca e tragica, ove apparisse il movimento e il colore d'una fra le scene più vagheggiate dagli antichi pittori; mancava ancora, tra le innumerevoli immagini di santi e di madonne, la visione profana di una sala ove fosse un desco riccamente imbandito, al quale sedessero dame adorne di gemme e d'oro, fra paggi e cavalieri, sopra un fondo di paese o d'architettura.

Aggiungasi che nelle grandi sale destinate alle opere di scuola napoletana, tante sono le tele manierate e volgari e così poco è espressa l'aspirazione dei più puri e ardenti pittori regionali, che il visitatore, massime se bene educato artisticamente, non può percorrerle senza sentire un vero malessere e il desiderio di meglio respirare dinanzi alla vera e grande pittura, ordinata nelle vicine salette, ove sono i dipinti di Masaccio, di Giovanni Bellini, di Tiziano, di Raffaello e d'altri fra i maggiori del nostro Rinascimento.

Fra tanti cattivi quadri era dunque necessario creare un piccolo angolo felice, dare una maggiore luce a quelle sale malinconiche e riuscire a convincere qualcuno che, nel seicento napoletano rappresentato in questa Pinacoteca, la pittura esiste ancora. Per queste ragioni, aiutati dalla Direzione Generale, facemmo ogni sforzo affinchè fossero acquistati ed esposti i due conviti del pittore spadaccino Mattia Preti, detto il Calabrese.

I due quadri furono dipinti verso la metà del 1600 per la Galleria del Duca di S. Severino a Napoli; e dallo storico De Dominici sono descritti nel seguente modo:

« Hanno ciascuno palmi dodici di larghezza e nove di altezza. In uno vedesi « Assalonne, che nel funesto convito fa uccidere l'incestuoso Ammone suo fratello, « nel cui volto si vede lo spavento, nella ferita gola il sangue, e il terrore nel « sembiante dei commensali, e di Tamar, che si confonde smarrita; amendue questi « quadri sono accordati con magnifica architettura, e le figure si mostrano insin quasi « al ginocchio, solito suo modo di componer le istorie, ad imitazione del Guercino, « come altrove abbiamo detto. Ma qual lode potrà agguagliare il maraviglioso « quadro che rappresenta la funesta cena di Baldassarre? Dirò solamente che ella « è mirabilmente rappresentata in una gran tela per traverso, ove con istupore dei « commensali apparisce la mano che scrive le funeste note del *Mane*, *Techel*, *Fares*, « benchè il Calabrese le abbia tradotte in volgare: *Conto*, *Peso*, *Divisione*.

« In questo quadro si veggono molti convitati assisi ad una mensa, la quale « occupa tutta la larghezza, ed indi si allunga prospettivamente indentro; laonde « vi stanno così bene adattate le figure, e così distinte da una parte e dall'altra, « che meglio, e con più magnificenza e decoro non potevano essere ideate dal « gran Paolo Veronese. Siede dal destro lato l'effeminato Re in mezzo a due donne, « l'una dopo di lui e l'altra davanti, che situata di spalla, fa pompa della sua can« didezza al paragone d'un morettino, che tiene un bacino sotto il braccio, ed at« tonito si rivolge alla mano misteriosa, come la più parte dei commensali; poichè « altri mirano il Re, che in atto meraviglioso addita ancor egli la mano, e questa « figura del Re con barba bionda, colore acceso, e con dolcezza di colore, riesce « di tutta perfezione, che la direste dipinta dal Tiziano. L'azione par che sia rap« presentata di notte, ma non apparendovi lumi, mi persuado che il Calabrese ne « abbia finto alcun grande in alto, donde vengono illuminate le figure, restandone « molte attenuate, e l'accordo si vede andarsi perdendo in aria quasi caliginosa, in « cui appena comparisce l'architettura di seconda e terza veduta. Insomma dirò « che quest'opera sia eccellentissima al par di quelle dei grandi pittori, ed è uno « stupore, anzi terrore dei medesimi professori ».

Ho citato questa lunga descrizione, principalmente perchè si sapesse quel che si pensava dei due Conviti nel 1600, e quanto essi fossero ammirati dai contemporanei. Come è naturale, la nostra educazione artistica, più vasta e più varia, ci permette di vedere molto più in quelle pitture così giudicate da critici che non vedevano e non amavano altra pittura oltre quella di Guido Reni, di Annibale Carracci, del Guercino e del Domenichino. Mattia Preti era invece più somigliante a noi; in quanto la sua educazione artistica non si limitasse solo allo studio e all'amore di tre o quattro pittori del suo tempo, ma trascendendo la regione e l'età in cui era nato, dal desiderio del nuovo e da un più forte senso del colore, fosse tratto a visitare lontani paesi e a conoscere maestri d'altre scuole non solo d'Italia, ma di Germania, di Francia, del Belgio e dell'Olanda, per trarne nuove ispirazioni. Così egli poté rendere più ricca e profonda la sua visione di colore, più vario, inatteso, affascinante nei suoi dipinti l'alternarsi e il succedersi delle luci e delle ombre, più intimamente fusa ogni parte dei suoi quadri nell'armonia dell'intera rappresentazione, figlia della musica, sorella dei colori e della luce.

In questo momento io non tanto mi occupo di quel De Dominici che Benedetto Croce chiama *il falsario*, quanto dello scrittore d'arte che, dinanzi ai quadri, non sa scoprire lontane e nascoste armonie nè ha gli occhi per le ombre che vede Amleto e che vediamo tutti noi dell'età moderna.

Egli, infatti, afferma nella sua descrizione che non si scorgono lumi in fondo alla scena ove è descritto il convito di Baldassarre. Pei nostri occhi, invece, appare da lontano una moltitudine con fiaccole, attratte dal prodigio, mentre già da vicino si vedono spuntare tra le colonne i primi lumi recati dalle persone accorse. Più lontano ancora il cielo notturno con grandi nubi è illuminato dalla luna. Tutto ciò è veduto come in sogno e genera uno stato di sogno, in cui non poteva entrare lo spirito pratico e bonario dello storico napoletano. Nè qui soltanto è la invenzione del pittore, che lo scrittore non seppe trovare. Aver molto viaggiato, dentro la nostra anima, e fuori, nel vasto mondo: ecco la condizione principale per *vedere*, in pittura. La novità, la parola nuova detta dal Calabrese nel suo Convito tragico sta nel modo ond'egli alla idea, nata leggendo le sacre istorie, fa seguire l'apparizione del colore; sta nella sua maniera particolare di accompagnare il racconto della cena terribile, con una successione di toni neri e rossi, che, dal



Mattia Preti. — Convito di Baldassare. — *Napoli*, R. Museo Nazionale.

primo piano, percorrono tutto il dipinto, sino agli spazi più lontani. I neri segnano le pause, gli intervalli fra i rossi che, squillanti da vicino sulle sete e sui velluti, riappaiono poi nelle stoffe dei personaggi più lontani, in una scala che dal cupo rubino va al giallo luminoso, finchè vaniscono in riflessi sugli archi e le colonne dei portici e in un lontanissimo chiarore purpureo. Fa contrasto la luce della tovaglia bianca abbagliante e il tono azzurro del berretto di un convitato; il quale, in piedi e con le braccia levate, fra il terrore degli astanti, presenta in quel modo la sola nota fredda fra tutte quelle note di fuoco.

L'altro convito, che rappresenta l'uccisione di Ammone, non ha ugual potenza di colore, ma è un nobilissimo dipinto nel quale il pittore ha espressa la rapidità dell'azione micidiale. Si comprende infatti che, ad un cenno di Assalonne, i due carnefici già pronti si slanciano sul fratello incestuoso e lo feriscono alla gola, prima ancora che tutti i presenti si avvedano di ciò che già è accaduto. La terribile scena, rappresentata con grande forza di chiaroscuro, è composta in modo che i due carnefici occupino il centro, e li circondi un cerchio di spavento; e l'effetto di questa concentrazione tragica, nella parte centrale del quadro, è irresistibile. Tuttavia, benchè il pittore qui non raggiunga la sua intera potenza di colorista, egli è sempre uno che segue la tradizione dei capolavori, e sa che cosa sia la pittura; ed anche se non avessimo l'altro quadro basterebbe questa tela a far comprendere l'enorme distanza che separa Mattia Preti dal maggior numero dei pittori del seicento napoletano. Lo stesso Luca Giordano, di cui nella medesima sala è un grande quadro tra i più famosi — il San Francesco Saverio, che egli dipinse, narra il De Dominici, *in un giorno e mezzo* — impallidisce al paragone, come se dinanzi ai suoi colori discendesse un improvviso crepuscolo. E la ragione è la seguente: Luca Giordano, il più grande improvvisatore della pittura, fu quasi sempre un pittore superficiale, uno che *faceva presto*, per contentare il gusto facile e un po' grossolano della folla napoletana e spagnuola, e che, non avendo una visione profonda del colore, si compiacque a dipingere in tinte fresche e smaglianti, allontanandosi dalla maniera fosca di Mattia Preti. Egli era un ribelle, ma la sua ribellione fu uno dei primi passi che l'arte fece in Italia verso la volgarità. Chi, dopo visitata a Firenze la Cappella di Benozzo Gozzoli nel palazzo Riccardi, con gli occhi ancor pieni di quel colore e l'anima di quella poesia, passi a vedere il vicino salone dipinto dal napoletano, si sente offeso come se d'improvviso, da quel luogo di sogno, fosse trasportato in mezzo a una moltitudine di facchini urlanti.

La medesima impressione produce in chi abbia una buona educazione artistica l'aspetto dei quadri del velocissimo Luca accanto ai due conviti del Calabrese. Qui non colori smaglianti, non la disseminata policromia che amò il pittore dei soffitti, discepolo di Pietro da Cortona, ma la maggiore concentrazione e la subordinazione di ogni tono ad un tono dominante, come in una sinfonia; in altre parole, non i *colori*, ma il *colore*. Ecco perchè l'udir parlare di toni rossi, nel Convito di Baldassarre, ove manca un qualsiasi rosso schietto, può sembrare una stranezza, mentre non è se non la più semplice ed elementare constatazione, per chi sappia in qual modo i toni *acquistino il loro valore* nella rappresentazione pittorica.

Mattia Preti non fu, come Luca Giordano, un superficiale imitatore o un contraffattore dei bolognesi, dei veneziani, dei fiamminghi; ma uno che seppe veramente assimilarli, trasformandoli in ciò che costituisce la sua speciale essenza pittorica, in modo che la sua visione s'arricchisse della loro luce, che i suoi occhi, nel nuovo fulgore, vedessero più cose e più da lungi. Luca Giordano, invece, come farfalla, volò intorno alle diverse tavolozze d'Italia e d'oltre alpe, tingendosi le ali



Mattia Preti. — Uccisione del fratello di Assalonne. — *Napoli*, R. Museo Nazionale

o d'oro veneziano o di bruno fiammingo, ma restando, tolte rare eccezioni, schiettamente cromatico, come era e seguitò ad essere quasi tutta la pittura napoletana.

Noi in sèguito cercheremo e studieremo le eccezioni, per comprendere in qual modo ad una pittura, nel complesso volgare, sia stato possibile avvicinarsi alle maggiori altezze o fondersi, in vivente unità, con l'aria, con la luce e col mare di questa meravigliosa regione, come nella chiesa di S. Martino *supra Neapolim*. Vedremo, per quali leggi, ai napoletani sia concesso, in rari istanti, d'essere geniali, e come in questi istanti si manifesti, nella loro anima comune, la profonda e ardente anima greca che qui vive ancora.

Ho voluto aggiungere alla notizia dell'acquisto dei due dipinti del Calabrese queste brevi considerazioni, perchè tutti si rammentino che una Pinacoteca deve essere non solo utile alla cultura, ma fornire mezzi sicuri per affinare il gusto e perfezionare la educazione artistica nazionale.

Angelo Conti.



UN SAGGIO DELLA STATUARIA MEDIOEVALE IN LEGNO.



OTEVOLE sopra ogni altra opera lasciata dall'arte medioevale in Tivoli è un gruppo di sculture in legno, rappresentante la Deposizione di Gesù dalla Croce, che si conserva in una cappella della Cattedrale, detta del Crocifisso.

Le statue che lo compongono sono di poco inferiori al vero. Nel mezzo è rappresentato Gesù con le braccia distaccate dalla croce, mentre Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea ne raccolgono e ne sostengono il corpo esanime. A destra ed a sinistra del gruppo, la Vergine e S. Giovanni sollevano le mani in atto di portare il loro aiuto alla tristissima azione. Le figure sono rivestite di un intonaco olivastro che imita il bronzo. Il loro stato di conservazione è buono; solo qua e là l'intonaco che le riveste è caduto. Alcune parti di esse sono restaurate, come il piede e la mano destra di Nicodemo.

L'opera mostra alcune particolarità del procedimento tecnico usato per eseguirla, meritevoli di essere rilevate. Le parti nude delle figure, i volti, le braccia, le gambe, sono scolpiti nel legno e condotti a finimento con l'applicazione di uno strato piuttosto denso di intonaco a gesso, sul quale è distesa la vernice esteriore. Le altre parti del corpo, quelle ricoperte di vesti, mostrano una differente trattazione. L'artista, per rendere più felicemente la forma, la morbidezza e le sinuosità delle vesti e delle pieghe, ha ricorso al partito, molto usato nel Medio Evo, di scolpire nel legno l'abbozzo della forma che egli intendeva di rappresentare e di portarla poi a compimento, applicando su di essa, per uno spessore variabile secondo le parti, alcuni strati di tela incollata, sulla quale poi distese l'intonaco a gesso e la vernice. Tale sistema si riscontra spesso in opere d'arte nordiche, d'origine monastica e meno sovente in sculture lignee delle regioni italiane, dove un più fino senso d'arte faceva forse riguardare con minor simpatia che altrove l'uso di simili espedienti. E nei riguardi di essi, il gruppo ligneo tiburtino è di interesse non comune, come quello che ci presenta un pregevole saggio artistico, nel quale sono fedelmente applicati i principi della tecnica medioevale, registrati nella *Schedula diversarum artium* del monaco Teofilo (1).

Una determinazione di notevole interesse e non scevra di difficoltà è quella del tempo in cui la composizione della cattedrale di Tivoli venne eseguita ed il centro artistico nel quale vide la luce.

Io credo che non si vada lontano dal vero, assegnando questa pregevole opera al periodo compreso fra lo scorcio del secolo XII e la prima metà del successivo. Una età più recente non mi sembra che possa ad essa convenire.

Nel gruppo tiburtino la figura di Gesù è infatti ancora rappresentata con i piedi disgiunti, non l'uno all'altro sovrapposto, come si usò invece già in gran

(1) Theophili presbyteri et monachi, *lib. III, seu Diversarum artium schedula*, Lutetiae Parisiorum, MDCCCXLIII, Lib. I, cap. XIX, p. 34, *De albatura gipsi super corium et lignum.*

parte del dugento, per dare maggior efficacia espressiva ed un sentimento di dolore più vivo a tutto il corpo di Cristo. Così il torace, l'addome, la testa e le braccia di Gesù non mostrano alcuna di quelle contorsioni e di quegli abbandoni, che suole avere il tipo del Crocifisso nelle opere della seconda metà del secolo XIII, quando si volle rendere più drammatico lo spettacolo della morte del Salvatore e rappresentare nell' atteggiamento del suo corpo, appeso sul legno della Croce, tutto l'atroce spasimo della vita che sta per spegnersi. Anche il rigido parallelismo delle pieghe delle vesti, nelle figure della Vergine e di S. Giovanni ed una certa loro elegante e sottile stilizzazione ci riportano a forme artistiche, inspirate dai tradizionali modelli bizantini e già sorpassate nella seconda metà del duecento. Lo stesso perfetto equilibrio con cui le figure sono disposte nel gruppo, la compostezza dei gesti, degli atteggiamenti di tutti i personaggi che partecipano al funebre dramma, infine quel vivo sentimento di tristezza pacata e profonda che l'artista seppe rappresentare nell'opera sua, sono, a mio avviso, elementi di valore non trascurabile per riconoscere in essa piuttosto un tardo prodotto dell'arte romanica, anzichè un saggio dell'arte gotica. Così l'attributo del diadema reale di cui è cinto il capo di Cristo, in luogo della corona di spine, è più proprio della iconografia anteriore alla metà del secolo XIII. Del serto di spine, che oggi vedesi sulla testa di Gesù, non è da tener conto, perchè di applicazione moderna. Non così può dirsi del diadema, il quale, se pure non è l'antico, venne sostituito a quello primitivo, come può arguirsi da alcune tracce segnate sul capo. Ed è noto come l'iconografia cristiana solesse già nel secolo XIII rappresentare generalmente la figura di Gesú coronata di spine, anzichè di diadema reale.

La determinazione del luogo d'origine del gruppo tiburtino non è senza notevoli difficoltà. Alcuni suoi caratteri mi fanno inclinare a riconoscere in esso piuttosto un saggio delle tradizioni artistiche di altri paesi, una traccia degli influssi delle scuole nordiche, importati nelle regioni del Lazio tra il finire del secolo XII ed il XIII, anzichè uno schietto prodotto dell'arte indigena romana. I tipi delle figure si allontanano, infatti, non poco da quelli comuni nell'arte italiana di questa età e palesano una impronta nordica, che li ravvicina sensibilmente ai tipi familiari all'arte borgognona dei secoli XII e XIII. La forma delle barbe appuntite, dai riccioli trattati come denti di sega, le labbra sottili e prominenti, gli occhi a mandorla, alquanto sporgenti dalle orbite, la struttura del volto ovale, con forti mandibole, sono i caratteri che distinguono in genere il tipo della figura umana nell'arte coltivata nei monasteri della Borgogna. Così ha un notevole riscontro con i caratteri stilistici delle opere uscite da quelle scuole monastiche, la snellezza delle forme proprie delle statue che compongono il gruppo tiburtino, il realismo e la eleganza con cui le vesti sono trattate e disposte. Tutta la composizione della cattedrale di Tivoli rivela, infine, una padronanza dei procedimenti tecnici, una conoscenza ed una penetrazione della forma, un'abilità di rappresentare e di esprimere, che non ha riscontro con altre sculture lignee, eseguite nell'Italia centrale. Basterebbe a dimostrarlo il confronto di quest'opera con altre sculture in legno dei secoli XII e XIII, superstiti nel Lazio e negli Abruzzi, come le note porte della chiesa di S. Maria in Cellis a Carsoli e di S. Pietro in Alba Fucense, la statua di S. Clemente a Vomano (1), quella della Vergine in S. Maria della

(1) Fogolari, *Sculture in legno del sec. XII*, *L'Arte*, 1903, pag. 48 e seg.

Vulturella, presso Guadagnolo, i frammenti d'altare conservati nella stessa chiesa (1) e quelli della iconostasi di S. Maria in Valle Porclaneta (2).



Arte borgognona sec. XII-XIII. — La Deposizione. — *Tivoli,* Cattedrale.

Nella chiesa di S. Maria Maggiore in Alatri esiste invero una statua della Vergine, la quale per la bellezza della forma e l'abilità tecnica con cui è eseguita può

(1) A. Rossi, *S. Maria in Vulturella*, Roma, 1905, pag. 46 e seg.
(2) Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904, pag. 554.

stare a confronto con la Deposizione di Tivoli (1). Ma di essa fu già rilevata l'impronta nordica (2), la quale palesa, a mio avviso, la sua origine straniera e forse borgognona (3).

Nè, a chi abbia conoscenza dello svolgimento dell'arte nelle regioni laziali ed abruzzesi, deve recare meraviglia che in questi luoghi possano ritrovarsi oggi opere d'arte scultoria eseguite con lo spirito e lo stile delle scuole monastiche di Borgogna. Ognuno sa infatti come, tra il finire del secolo XII ed i primi decenni del successivo, numerose colonie di monaci borgognoni immigrassero nelle nostre campagne laziali, importando da noi forme architettoniche e scultorie, che ancora oggi ammiriamo nelle chiese abbaziali di Fossanova (1182-1208), di Casamari, di S. Martino, presso Viterbo, in quelle minori di Ferentino, di Terracina, di Fondi, di Piperno ed in altre ancora degli Abruzzi e della Sabina. Ora poichè l'operosità dello *studium artium* di quegli istituti monastici, immigrati nelle regioni laziali, dovette estendersi oltre che alle opere architettoniche anche alla produzione di ogni specie di suppellettile sacra, richiesta dalle necessità del culto, è da ritenere che i monaci artisti, cresciuti nelle terre di Borgogna, traessero dalla loro patria insieme con i precetti architettonici, anche i caratteri stilistici, la raffinata eleganza della statuaria francese del secolo XII e che nella loro sfera d'influenza attirassero anche le scuole laiche locali (4).

All'influsso esercitato in questo tempo nelle regioni laziali dall'operosità di tali scuole monastiche deve attribuirsi il carattere nordico della Vergine di Alatri e della Deposizione di Tivoli e la particolare bellezza di forme e di stile, che le distingue da tutte le altre sculture lignee di questa età, che ancora si conservano nelle stesse campagne. Queste ci offrono saggi, generalmente mediocri, del grado di sviluppo della scultura in legno nelle scuole locali, dominate dalle tradizioni indigene; le statue di Tivoli e di Alatri invece rappresentano tradizioni artistiche ultramontane, di gran lunga superiori a quelle, e più felicemente sperimentate alla rappresentazione della bellezza e del sentimento.

La cattedrale di Volterra possiede un gruppo di statue lignee, rappresentante parimenti la Deposizione di Gesù dalla Croce (5). La composizione della scena per il numero di personaggi e per la loro azione è affatto simile a quella della cattedrale di Tivoli e l'una e l'altra riproducono il tipo consacrato per questo episodio dalla iconografia medioevale. Tuttavia le due opere presentano, al confronto fra loro, differenze di stile che confermano la loro derivazione da differenti tradizioni artistiche. Il gruppo di Volterra, riconosciuto come opera toscana dello scorcio del secolo XIII, mostra nelle forme dei corpi robuste e massicce, nell'andamento largo, prolisso, delle vesti e delle pieghe, nella tecnica con cui le barbe ed i capelli sono trattati, i principi stilistici dell'arte romanica italiana, sempre ricca di classiche reminiscenze. Il tipo di Cristo del gruppo volterrano, piegato dolorosamente sul fianco destro, dall'espressione del volto e di tutta la persona composta dallo spasimo della morte, è già lontano dal tipo romanico più antico riproducente nella figura del Crocifisso l'impassibilità che il Signore del mondo porta anche sul legno della croce. Esso ha già il carattere drammatico ed il movimento che l'arte gotica darà alla rappre-

(1) Fogolari, loc. cit.
(2) Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Hoepli, Milano, 1903, vol. III, pag. 382.
(3) A. Rossi, loc. cit.
(4) Enlart, *Origines françaises de l'architecture gotique en Italie*. Paris, 1894, pag. 10.
(5) Ricci, *Volterra*, Bergamo, 1905, pag. 132.

sentazione di questa scena e si rivela anche per questo riguardo alquanto posteriore per tempo al gruppo tiburtino.

Dalla comparazione stilistica delle due opere si fa anche meglio palese il pregio singolare di quest'ultima. Più esatta conoscenza delle forme umane, maggiore abilità tecnica nel rappresentarle, maggiore eleganza nel modo di trattare le vesti e di esprimere gli atteggiamenti delle figure, più esatto equilibrio delle parti, realismo più vigoroso, maggiore efficacia di espressione, rendono quella di Tivoli notevolmente superiore all'altra di Volterra.

Ogni parte del gruppo tiburtino, anche i minori accessori, hanno avuto dall'artefice la trattazione più diligente, che più felicemente interpreta il vero. Basta esaminare a questo proposito alcune delle figure. Quella di Gesù, coperta solo ai fianchi da una piccola cintura a pieghe sottili e saviamente distribuite ed annodate, può dirsi anatomicamente assai bella, tanto é il realismo con cui le braccia, il torace, le gambe, le giunture delle membra sono modellate e disposte. Le mani ed i piedi sono di un disegno correttissimo ed elegante. Nelle due figure maschili, che distaccano il corpo di Gesù dalla croce, è reso con grande chiarezza il carattere dei personaggi rappresentati ed il modo con cui sono concepiti ed eseguiti è pieno di realismo e di vita. Si osservino, ad esempio, in quello di destra le belle proporzioni, la giusta rotondità del torace e dei fianchi, l'abile attaccatura delle braccia, la grande naturalezza con cui è rappresentata la tunica ed i semplici partiti delle pieghe. Nella bella armonia di questa figura guastano sensibilmente le sue brutte estremità, che sono di restauro recente.

La Vergine e S. Giovanni sono due figure di buona composizione. Nei volti ovali e forti è l'espressione del cordoglio che desta la dolorosa azione alla quale assistono. Il manto della Vergine, la tunica ed il pallio di S. Giovanni si dispongono sui corpi con ricchi effetti di pieghe, diversi gli uni dagli altri, secondo la qualità delle stoffe. Si noti a questo proposito come l'artista abbia avuto cura di rappresentare la tunica di S. Giovanni a pieghe sottili, minute ed abbondanti, conformemente alla natura del tessuto di lana, di cui essa é fatta, ed abbia dato invece un carattere più rigido e meno sinuoso alle pieghe del pallio, secondo le proprietà della stoffa serica.

Forse io non esprimo sulla Deposizione della cattedrale tiburtina un giudizio troppo favorevole, affermando che essa rappresenta uno dei saggi più interessanti della scultura italiana in legno dell'età compresa tra lo scorcio del secolo XII e la prima parte del seguente. Nella generale dispersione e distruzione delle opere d'arte medioevali in legno, gli esemplari che giunsero fino a noi hanno un particolare valore per la conoscenza di questo ramo dell'arte del Medio Evo. A questa ragione di pregio il gruppo di Tivoli unisce quella di presentarci un esemplare di maggiore antichità in confronto di altri affini ed in ottimo stato di conservazione, nonchè un saggio cospicuo dei procedimenti tecnici usati nel Medio-Evo per la lavorazione del legno. Infine, se le mie conclusioni non sono errate, esso é anche una rara testimonianza della irradiazione che l'arte monastica borgognona ebbe nelle terre laziali, fra il XII ed XIII secolo, e nella cattedrale tiburtina conserva ancora il ricordo delle belle forme statuarie, eleganti ed espressive, che adornarono le cattedrali dei monasteri di Borgogna, nell'età di Luigi VII e di Filippo Augusto.

Attilio Rossi.

GLI SCAVI ITALIANI IN CRETA.

LETTERA APERTA AL DIRETTORE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

KAISERLICH DEUTSCHES
ARCHAOLOGISCHES INSTITUT.

Athen. Phidias-Str. 1.
28 - 12 - 1907.

Illustre Amico,

Eccole, coi miei voti più cordiali per l'anno nuovo, un libro di figure. Sono doppiamente lieto di offrirlo a Lei, allo scienziato compreso dell'utilità di tali libri, che troverà in queste tavole tanti monumenti dovuti alla scienza e all'abnegazione dei nostri colleghi d'Italia.

Poichè — è cosa indiscussa, sebbene poco nota — in nessuna regione italiana furono, dai suoi figli, più degnamente illustrate le antichità, come in quell'isola remota di Creta, onde, tre mila anni fa, i primi albori di civiltà ellenica (o preellenica) vennero ad illuminare le coste della Magna Grecia e della Sicilia.

Sono ormai più di venti anni che la prima Missione Italiana, generosamente promossa da Domenico Comparetti, iniziò, nel 1884, l'esplorazione archeologica di quell'isola allora mal conosciuta e temuta per i continui disordini tra le sue popolazioni oppresse. Da quel tempo, il Direttore della Missione, Federico Halbherr, non ha mai smessa la sua grandiosa opera di pioniere archeologico, sopportando, senza scoraggiarsi, disagi e pericoli. E, fin dal principio, l'opera fu coronata da meritato successo. Dopo la scoperta a Gortyna, dell'antichissimo tempio di Apollo Pythios, colla sua messe ricchissima d'iscrizioni arcaiche; dopo la stupenda sorpresa della grande iscrizione di Gortyna, che ci ridette tutta una parte del codice civile di quella città, vennero gli scavi nel più venerato santuario di Zeus, nell'antro sacro sul Monte Ida, il cui tesoro di bronzi votivi fu magistralmente pubblicato dall'Halbherr e dal suo dotto collega Paolo Orsi. Il *Museo Italiano di Antichità Classica,* rivista archeologica fondata in quegli anni dal Comparetti, avrebbe potuto chiamarsi Museo Italiano e Cretese, per l'importanza e la mole dei contributi della Missione.

Dopo il 1890, nel decennio più travagliato per l'isola infelice, l'Halbherr rimase al suo posto, direttore dell'*American Expedition to Crete*, americana solo di nome, poichè la componevano giovani scienziati italiani, L. Mariani, L. Savignoni, A. Taramelli, addestrandosi a Creta per gli scavi che dovevano poi condurre in Italia. Ed i risultati di quelle ricerche furono sempre buoni, malgrado tutte le difficoltà politiche e materiali.

Venne la liberazione dell'isola, e con essa la pacificazione, diretta fin nei più remoti paeselli, dai carabinieri italiani, con un'abilità ed un'abnegazione che fanno altissimo onore all'Italia, e che non furono mai abbastanza riconosciute nella patria

di quei modesti eroi. Tornata la calma, mentre l'Evans iniziava le sue scoperte magnifiche nel palazzo di Minosse a Knossos, l'Halbherr, capo di una nuova Missione Italiana, si recava a Phaistos, all'ovest di Gortyna, per completare gli scavi di quella contrada; ed ebbe la splendida sorpresa di scoprirvi un palazzo miceneo altrettanto bello, sebbene meno grande, che la reggia di Knossos. In otto campagne di scavi, egli ed il suo fido compagno Luigi Pernier che per due o tre campagne diresse da solo il lavoro assistiti da R. Paribeni, L. Savignoni ed E. Stefani, non sono ancora riusciti ad esaurire le ricchezze di Phaistos, nè del secondo palazzo di Haghia Triada, trovato nel 1902, a pochi chilometri dal primo. Per la bellezza degli edifici scoperti, per la sontuosità ed il pregio artistico della suppellettile dei palazzi e delle tombe vicine, Phaistos ed Haghia Triada possono gareggiare colla stessa Knossos. E senza voler menomamente scemare il valore dell'opera magnifica compiuta con tanto acume e tanta generosità dall'Evans e dal Mackenzie, bisogna ammettere che gli Italiani dovevano lottare contro difficoltà assai maggiori. Phaistos è uno dei luoghi più malsani dell'isola e le febbri che decimavano gli operai non hanno risparmiato i coraggiosi membri della Missione. La strada a Candia è lunga e cattivissima, e questa cavalcata di dieci ore, attraverso l'alta montagna, se è già noiosa per chi, come me, l'ha fatta cinque o sei volte in sei anni, diventa un impiccio grave quando è l'unico mezzo di comunicazione colla base dei rifornimenti. Un lavoro intrapreso in simili circostanze dovrebbe almeno essere facilitato da larghi mezzi; ma le somme di cui disponeva la Missione Italiana erano esigue, e non capisco come essa sia riuscita non solo a compiere scavi così importanti, ma a conservare ed a consolidare le rovine crollanti, in un paese dove, dopo un'estate torrida la vegetazione lussureggiante dell'inverno mette in pericolo le costruzioni ed i restauri dell'anno avanti. Ebbene, ogni volta che visitai Phaistos ed Haghia Triada, trovai quegli scavi così ben tenuti e nitidi come la modesta casetta degli esploratori, dove il viaggiatore, anche sconosciuto, è sicuro di trovare l'ospitalità più cordiale. E questa ospitalità si estende alla casa della Missione a Candia, che, fornita di una piccola biblioteca, diverrà facilmente, colla bella villa dell'Evans a Knossos, il centro per tutte le spedizioni ed i viaggi scientifici che i colleghi di ogni nazione vorranno fare a Creta.

Di tali esplorazioni, la Missione ha già dato qualche saggio importante, nei viaggi archeologici del Mariani, del Savignoni del De Sanctis, del Taramelli, come pure nello studio dei monumenti veneti dell'isola, eseguito dal Gerola, e di cui Ella meglio di me conosce i bellissimi risultati.

Così l'opera della Missione si ricollega pure ad una pagina gloriosa della stessa storia d'Italia, alla dominazione di Venezia nell'Egeo, che il leone di S. Marco proclama fieramente in tutti i porti di Creta. L'odierna impresa italiana, tutta pacifica e più modesta, merita però ogni lode ed ogni appoggio dalla patria di coloro che hanno tanto giovato al buon nome della scienza italiana in quei lontani paesi.

Voglia, caro Professore, scusare questa introduzione troppo lunga ad un dono esiguo, e credermi sempre

Suo devotissimo ed affezionatissimo

Giorgio Karo.

Al dott. Corrado Ricci

Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti

Roma.

ATTI UFFICIALI

Inventario di monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte (R. D. 26 agosto 1907).

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA.

Ritenuto che è urgente necessità dell'amministrazione redigere l'inventario preciso e metodico dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte:

Premesso che per la compilazione di questo catalogo è opportuno servirsi di tutte le vere competenze, di tutte le forze vive e operanti che meglio abbiano mostrato di sapersi affermare nel campo dell'archeologia e della storia dell'arte,

Considerando che il lavoro dovrà necessariamente compiersi in condizioni del tutto diverse di comodità e di celerità, a seconda che esso — effettuandosi nelle grandi città o in solitari paesi di montagna — sia reso più o meno agevole dalle distanze da percorrere e dall'abbondanza o dal difetto delle fonti di studio, degli oggetti da descrivere e dei mezzi di trasporto, e che, d'altra parte, è necessario stabilire per tutti i collaboratori un'equa retribuzione, la quale comprenda a un tempo l'indennità di missione e un moderato compenso per il lavoro eseguito;

Visto lo stato di previsione della spesa del Ministero della Pubblica Istruzione per l'esercizio 1907-908 approvato con legge.

Sulla proposta del Ministro per la Istruzione Pubblica;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1. — Il catalogo delle cose d'interesse storico, archeologico e artistico, alla formazione del quale è inscritta al capitolo 112 del bilancio del Ministero dell'Istruzione Pubblica per l'esercizio finanziario 1907-908 la somma di lire 38,800, comprenderà una serie di volumi illustrati, per la cui compilazione verranno di volta in volta affidate speciali missioni dal Ministero della Istruzione Pubblica a persone di riconosciuta competenza negli studi archeologici o di storia dell'arte;

Tali persone potranno essere scelte fra i funzionari dell'amministrazione centrale o degli uffici dipendenti dalla Direzione generale delle antichità e belle arti e anche fra estranei all'amministrazione.

Art. 2. — Coloro che vengono incaricati della formazione del catalogo avranno il rimborso delle spese di viaggio effettivamente sostenute, più una diaria giornaliera di lire venti, la quale comprende l'eventuale indennità di missione e il compenso per il lavoro eseguito.

L'indennità verrà ridotta a lire dieci per coloro che effettueranno il lavoro nella loro abituale residenza.

Art. 3. — Sul fondo di cui è parola nell'art. 1 graveranno anche le spese di acquisto di materiale scientifico, stampa dei volumi ed altre, inerenti alla formazione e pubblicazione del catalogo, nonchè per la Biblioteca.

Il materiale fotografico necessario verrà dato in consegna al gabinetto fotografico dipendente dalla Direzione generale delle antichità e belle arti.

Ordiniamo che il presente Decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserto nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Racconigi, addì 26 agosto 1907.

VITTORIO EMANUELE

V. Il Guardasigilli: Orlando. — Rava.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

ADRIA. — Museo civico. — Allo scopo di sussidiare l'incremento e il riordinamento del Museo di Adria, il Ministero ha concesso un contributo di lire 1500.

MILANO. — Doni al Gabinetto numismatico di Brera. — Il cav. uff. Ercole Gnecchi, già benemerito per aver donato al Gabinetto numismatico di Brera un importantissimo documento della zecca di Correggio, recentemente pubblicato nella *Rivista italiana di numismatica*, offrì alle stesse collezioni di Brera 103 pesi monetali così distribuiti: Regno Lombardo-Veneto n. 17; Genova n. 9; Roma n. 25; Francia n. 12; Spagna n. 0; Varie n. 31.

Il medesimo cav. Gnecchi ha donato generosamente all'archivio del Gabinetto numismatico milanese che si sta riordinando, altri quattro documenti, tre di Correggio, dallo Gnecchi pubblicati nella *Rivista italiana di numismatica* (1888, 217-24, tav. V e VI; 1889, 13-15, tav. I; 1907, 61-66) il quarto di Tresana, edito da Umberto Rossi nella Rivista sopra citata (1889, 35 e segg.)

TOSCANA.

FIRENZE. — Cenacolo di S. Apollonia. — Sono state spese lire 370 per il restauro d'una tavola della scuola d'Andrea del Castagno rappresentante la Deposizione dalla Croce.

ROMA.

ROMA. — Il gruppo di Ercole e Lica nella Galleria Nazionale. Demolito l'antico palazzo Torlonia, il noto gruppo marmoreo rappresentante Ercole e Lica, eseguito da Antonio Canova per il palazzo stesso, fu destinato alla Galleria Nazionale di Roma che era entrata in possesso delle collezioni Torlonia e fu provvisoriamente collocato sotto l'ala estrema del portico del cortile. Solo dopo parecchio tempo, mediante opportuni adattamenti di locali della Galleria, si iniziò la costruzione di una sala in tutto simile a quella nella quale il grande gruppo dal suo stesso autore fu posto, e il 20 gennaio, alla presenza di S. M. il Re, del Ministro della Pubblica Istruzione, del Direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti, del Direttore della Galleria e di altre autorità, venne ufficialmente inaugurata la nuova sede dell'Ercole e Lica.

In questa occasione dal Prof. Federico Hermanin, Direttore della Galleria Nazionale e del Gabinetto delle stampe, venne anche ordinata ed esposta al pubblico una raccolta di incisioni che illustrano la geniale e feconda opera di Antonio Canova

NAPOLI.

NAPOLI. — Acquisto di un asse per il Museo Nazionale. — Per il prezzo di L. 750 è stato acquistato per il Museo Nazionale di Napoli un asse fuso di Lucera, con nomi di magistrati, di cui si conservava solo un altro esemplare, unico, in quel medagliere.

L'asse in parola, oltre essere di peso e di fattura diverso da quello finora conosciuto, presenta uno spostamento nella leggenda.

In tal modo il Museo dii Napoli possiede gli unici due assi di Lucera, con nomi di magistrati e con notevoli varianti.

— Acquisto di sculture del Comune di Nola. — La Direzione generale delle Antichità e Belle Arti ha acquistati dal Comune di Nola per il prezzo di L. 5000 e depositati nel Museo Nazionale di Napoli un busto in marmo dell'imperatore Clodio Albino, un torso di statua loricata e un'iscrizione latina di 10 linee di *T. Marius Onesimianus*, venuti in luce durante i lavori per fognatura di quella città.

— Dono di una base marmorea al Museo Nazionale. — S. E. il Ministro della Marina ha ceduta al Museo Nazionale di Napoli una base onoraria in marmo con iscrizione di *C. Iulius Alexander* (a. 246 d. C.), trovata sulla spiaggia del piccolo porto di Miseno.

ABRUZZI.

S. CLEMENTE A CASAURIA. — Acquisto di oggetti per il Museo. — Presso la via di circonvallazione di Interpromio, un contadino, scavando per ampliare la sua casa di campagna, mise in luce un sepolcro contenente vasi di terra cotta, fusaiole, anelli di rame e una punta di lancia. L'insieme di questi oggetti, grazie allo zelo e ai buoni uffici del prof. Calore, R. Ispettore onorario per la conservazione dei monumenti, fu potuto assicurare al Museo di S. Clemente a Casauria. Nel medesimo tempo lo stesso Ispettore fu autorizzato ad invitare il R. Pretore ad intimare la sospensione dello scavo di un prossimo tumulo, iniziata dal contadino.

SICILIA.

PALERMO. — Legato al Museo nazionale. — Il defunto senatore marchese Corrado Lancia di Brolo dispose per testamento che fossero legati al R. Museo nazionale di Palermo una pregevolissima raccolta di stampe, comprese le cornici e le cartelle, che gli era pervenuta dal Cardinale Grassellini, con aggiunto un legato di lire 2000 per tutte le spese d'inventario, trasporto ecc. Compiute tutte le formalità, il Direttore del Museo di Palermo è stato autorizzato ad accettare il legato con R. Decreto 19 dicembre 1907.

SIRACUSA. — Dono di monete al Museo archeologico. — La Società numismatica italiana di Milano, avendo saputo che il Museo Nazionale di Siracusa aveva da qualche tempo iniziata una collezione di monete romane, ma che il materiale raccolto era ancora molto scarso, inviò in dono 625 pezzi di bronzo, che vanno da Diocleziano ad Arcadio, e tre pezzi di argento tolemaici. Tali pezzi, fatta eccezione di poche monete bizantine, sono tutti di buona e media conservazione ed arricchiscono notevolmente la serie romana delle monete del Museo archeologico di Siracusa.

MONUMENTI.

VENETO.

SESTO A REGHENA. — Chiesa parrocchiale. — Nelle spese per lo scoprimento di alcuni affreschi il Ministero ha concesso un sussidio di 1000 lire.

LOMBARDIA.

MILANO. — Gruppo monumentale delle Grazie. — È stata approvata una spesa di lire 23.000 circa per la sistemazione dell'ingresso al Cenacolo Vinciano e per l'inizio dei restauri nell'interno della vecchia Sagrestia.

CASCINA OLONA. — Oratorio. — Sono state spese lire 600 per il restauro al tetto e per altri lavori urgenti.

TOSCANA.

PRATO. — Lavori nella Cattedrale. — Il Ministero ha promesso di concorrere con lire 450 nella spesa di lire 900 necessaria a costruire una controvetrata nel Coro della Cattedrale di Prato, affinchè non si debba più ricorrere, per riparare i canonici dal vento, all'uso di un paravento che nasconde una buona parte degli affreschi di Filippo Lippi.

CAPANNORI. — Chiesa di S. Lorenzo a Segromigno. — Il Ministero ha concorso con lire 200 nella spesa per lavori di ripristino all'esterno della chiesa.

SIENA. — Ospedale di S. Maria della Carità. — Come contributo nei lavori di riparazione alla monumentale facciata dell'Ospedale, il Ministero ha pagato la somma di lire 1000.

MASSAROSA. — Chiesa di S. Iacopo. — Sono stati eseguiti lavori di restauro ad una tavola rappresentante la Madonna col Bambino e S. Giovanni fra i Santi Iacopo e Andrea.

UMBRIA.

TODI. — Tempio della Consolazione. — Il Ministero concorrerà con 7000 lire nella spesa necessaria a completare il rivestimento in pietra della parte posteriore del tempio.

LAZIO.

VICO NEL LAZIO. — Mura castellane. — Per restauri alle mura castellane di Vico nel Lazio, il Ministero ha conceduto un nuovo sussidio di lire 250.

CIVITA LAVINIA. — Fontana. — Il Ministero farà eseguire i lavori necessari al consolidamento delle parti disgregate della fontana.

PROVINCIE MERIDIONALI.

SORRENTO — Episcopio. — Per i lavori necessari alla grande sala dell'Episcopio di Sorrento il Ministero ha concesso un sussidio di 500 lire.

SICILIA.

MESSINA. — Chiesa di Montevergine. — Nella spesa dei lavori necessari a garantire gli affreschi del Palatino nella volta della chiesa di Montevergine in Messina, il Ministero ha promesso un contributo di L. 2000.

SARDEGNA.

ARDARA. — Chiesa di S. Maria del Regno. — Si contribuisce con lire 185 nelle spese per riparazioni ai tetti.

IGLESIAS. — Restauri della Cattedrale. — Il Ministero contribuisce con lire 2000 nella spesa per i lavori di consolidamento della cattedrale.

VARIE.

Frammenti del fregio marmoreo del Sacrario di Giuturna. — Nell'esplorare il Sacrario di Giuturna tornarono in luce numerosi frammenti di un fregio marmoreo, decorato a palmette e grotteschi. Questi frammenti dovevano venire collegati fra loro, anche allo scopo di riconoscere le dimensioni degli ambienti cui appartenevano, ma non tutti furono rinvenuti accanto al monumento del quale facevano parte, perchè alcuni, trovati negli scavi precedenti, erano andati dispersi. Uno di essi, che presenta ben visibile un mascherone e resti di palmette, era murato nel portico della chiesa di S. Maria in Trastevere, immediatamente sopra il sarcofago del cardinale Lorenzo Campeggio, altri erano murati nell'interno della Chiesa di S. Giorgio in Velabro, altri, in fine, erano situati nel Tabulario e nell'ultima sala delle sculture del palazzo dei Conservatori.

Iniziate pratiche col Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti e col Comune di Roma, traendo partito dal disinteresse dimostrato dai parroci delle chiese di S. Maria in Trastevere e di S. Giorgio in Velabro, fu possibile riunire al Foro Romano i sopra indicati frammenti del fregio di Giuturna. Un altro tratto del fregio in parola fu ceduto per lire trecento dal signor Rizzi, che ne era proprietario.

Dono di disegni. — Il Prof. Mariano Rocchi ha fatto dono al Ministero della Pubblica Istruzione di alcuni disegni, che furono destinati parte alle RR. Gallerie di Firenze, parte al Museo Nazionale di Napoli, parte alla Galleria Nazionale e al Gabinetto delle stampe di Roma.

Scavi di Augusta Bagiennorum. — Per rendere possibile lo scavo della necropoli di Augusta Bagiennorum — scavo che i primi saggi fatti annunciano promettentissimo — è stato accordato al Comune di Bene Vagienna un sussidio di lire trecento.

Scavi nel Comune di Padova — Al Comune di Padova è stato accordato un sussidio di lire 3000 per aiutare l'esplorazione archeologica di importanti territori di quel Comune.

Fondo per acquisti di cose mobili e immobili di interesse artistico ed archeologico — Nel mese di dicembre u. s. furono compiute tutte le operazioni di investimento della somma proveniente dalla legge 14 luglio 1907, con la quale si concedevano cinque milioni per assicurare allo Stato cose mobili e immobili di interesse archeologico e artistico. Fu acquistata della rendita consolidata per quattro milioni, i cui interessi dal 1° luglio al 31 dicembre 1907 sono stati già versati in conto corrente, in aumento del milione anch'esso già posto a conto corrente.

Pensionato artistico — Il 23 gennaio 1908 alle ore 11, nel palazzo delle scuole comunali in via Novara, con l'intervento del Ministro della Pubblica Istruzione, del Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, del Direttore dell'Istituto di Belle Arti e di molte altre autorità, fu inaugurata la mostra delle opere presentate per il pensionato artistico nazionale.

NECROLOGIO.

ROBERTO BOMPIANI.

Il 20 gennaio 1908, in età di ottantasette anni, si spegneva in Roma Roberto Bompiani. Associandoci al lutto della famiglia e della città, che è lutto dell'arte, ci piace riprodurre i brevi cenni che Diego Angeli dedicò alla memoria dell'illustre pittore:

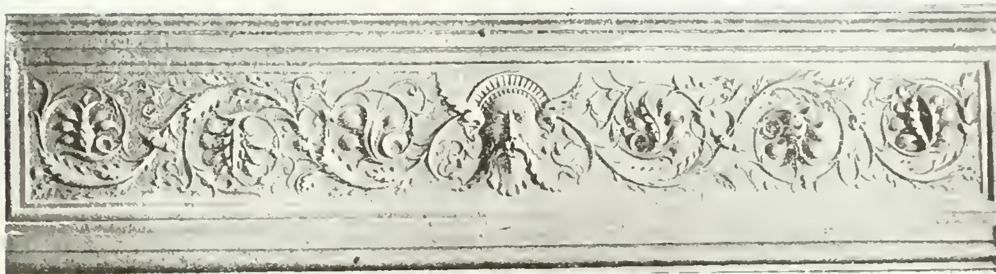
« Per i giovani era ormai un sopravvissuto. Cresciuto all'arte quando a Roma trionfava ancora la gelida correttezza classicizzante del Camuccini, egli apparteneva non solamente a un'altra generazione, ma si può dire a un altro mondo. Per questo molti lo guardavano con rispetto, se bene ormai pochi potessero intenderne l'arte. E come artista egli aveva esercitato, per un qualche tempo, una influenza assoluta nell'ambiente artistico romano, dove il suo studio significava per molti una fortezza di difficile conquista e un nucleo da cui s'irraggiava una luce tutta speciale sulle esposizioni romane. Questo risultato lo doveva sopra tutto alla sua scuola, una scuola che era frequentatissima sempre e che raccoglieva intorno a sè un numero sempre grande di allievi e di allieve, attirati dalla profonda bonomia del maestro e dalla facile semplicità della sua arte.

« La quale arte rifletteva in ogni manifestazione le sue origini accademiche: perfezione nel disegno, piacevolezza nel colorito, superficialità nella tecnica. A un pittore moderno queste qualità dovevano sembrare di un valore molto relativo, abituati come si è alla ricerca esasperata del carattere, alla violenza dei toni, alla tormentosa analisi della luce. Ma egli aveva saputo farsi apprezzare per l'eleganza delle sue composizioni e per quel non so che di sereno e di calmo che emanava dalle sue figure.

« Ma se non tutti potevano accettare la sua arte, che oramai rappresentava nell'ansiosa vita moderna un placido riflesso d'altri tempi, tutti quanti hanno amato e venerato l'uomo che fu sincero e appassionato, pieno di entusiasmo e di vigore fino all'ultimo giorno della sua vita. Pochi giovani potevano vantare più di Roberto Bompiani un più veemente amore per la sua arte e una più vigorosa tempra di lavoratore. E pochi giovani potevano, più di lui, vantare una maggiore sincerità nell'espressione dei propri ideali. Per questo, sulla sua tomba che si è schiusa dopo 87 anni di vita onesta e laboriosa, tutti quanti a Roma vissero per l'arte e con gli artisti s'inchineranno pieni di reverenza e di rispetto. La morte del venerando presidente dell'Accademia di San Luca segna una data nella storia dell'arte romana: è un ultimo bagliore che si spenge, è il riflesso estremo di un'epoca lontanissima e tramontata. Ma appunto perchè egli era fra noi, come la personificazione di quell'arte e di quell'epoca, noi ci sentiamo commossi dinnanzi alla dipartita di colui che fu senza dubbio un nobile artista ed un gran cuore ».

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



UN CAPOLAVORO IGNORATO.

LLA direzione della Galleria di Parma si presentava il giorno 10 agosto 1907 un antiquario con una debole fotografia d'un quadretto, proponendo l'acquisto dell'originale. Aggiungeva che la tavola appariva lievemente diversa perchè nel leggero restauro era stata tolta qualche sovrapposizione recente. La bellezza dell' opera, che traspariva dalla misera prova, m'indusse a rispondere che non potevo trattare l'acquisto se non mi si concedeva per alcuni giorni il dipinto in esame e in deposito. Di comune accordo venne stabilito l'invio a Parma del prezioso lavoro, proveniente da Trieste in importazione temporanea. L'antiquario assicurò che: fino a quel momento il quadro non era noto in Italia a più di quattro persone; che da un valoroso pittore di Venezia fu, avanti il restauro, giudicato lavoro di Raffaello, mentre da altra persona, nella stessa città e nelle medesime condizioni, venne qualificato lavoro di poco conto, dovuto al Carotto. Lo vide poco dopo il Cavenaghi, al quale fu recato perchè lo restaurasse, ma egli non accettò l'incarico. Allora l'opera ritornò a Venezia dove, nel giugno del 1907, venne restaurata dal pittore Giuseppe Ponga con parsimonia lodevole e con rispetto profondo dell'arte e dell'originalità del dipinto.

Per quanto mi aspettassi di vedere una « cosa bella » non potrò mai dire con parole la profonda impressione che provai quando, aperta la cassa, mi apparve in tutto il fulgore gemmeo della magica tavolozza la splendente Madonna correggesca. La portai subito accanto alle Madonne celebrate della Scodella e del San Girolamo e vidi che la potente sinfonia coloristica dell'opera lottava audacemente coi due capolavori. Dopo tale prova decisiva non mi contentai di scrivere soltanto, ma spedii l'opera alla *Direzione generale*, raccomandandone caldamente l'acquisto, perchè mi pareva che dipinto più armonioso e più importante non si fosse comperato da molti anni. Peraltro, data l'entità del prezzo richiesto, il comm. Ricci domandò

giustamente di sentire, avanti la compera, il parere della Commissione centrale. Il proprietario annuì e il quadro rimase in deposito presso la Galleria Corsini. Il parere fu unanime riguardo l'acquisto ch'ebbe luogo, dopo diverse trattative, per la somma ragionevole di lire 17,850. Il contratto concluso in Parma, fu registrato il giorno 6 dicembre 1907. Qui termina la storia breve e modesta del quadro, poichè nulla ho potuto sapere intorno al come e al quando l'opera del Correggio emigrasse a Trieste.

* * *

Riesce più facile determinare a quale periodo artistico dell'Allegri spetti la tavoletta. Paragonando il tipo e le forme del putto, dalla testa tondeggiante e la fronte spaziosa, con altri putti del Correggio, troveremo corrispondenza perfetta soltanto nei freschi della Camera di S. Paolo (1518 c.), alla quale si lega pure il fondo di fogliami. Nel bambino Gesù si avvertono già bene sviluppati i tesori di grazia e di bellezza propri del maestro emiliano. Ci sembra che questa tavola, nella mossa vivace, nella forma del manto, nella scollatura semplice della Vergine, nel tipo dolce e realista del S. Giovannino, nel fondo verdeggiante si raccordi in parte alle Madonne primitive di Sigmaringen, di Pavia, del Museo di Milano, di Hampton Court Palace ecc., ma sia infinitamente più originale e più bella nei volti e nei tipi, più fresca e più forte nella tecnica di tutte le altre. Nel tempo stesso rende più dubbia, che fino ad oggi non apparisse, l'attribuzione al grande maestro di qualcuna di quelle tavole, mediocri o poco più. Peraltro, se l'atteggiamento grazioso e vivace, le forme abbondanti e morbide, la capigliatura bionda ed ariosa, le guance fresche e rotonde, le carni sode e rosate, il movimento pieno d'anima del bambino mostrano quasi compiuto il periodo evolutivo dell'Allegri, le mani della Vergine e qualche altro particolare un po' debole provano che l'artista non si era sciolto del tutto dai legami ferraresi e, non ancora signore dell'arte sua, si trovava sempre in quel periodo multiforme di transizione (1516-1518-1520 c.) che precedette quello della padronanza assoluta delle forme e dei toni (1524 c. 1534). Nonostante il rilievo plastico formale e l'armonia fascinatrice del colorito, il quadro, delicato e quasi timido nella tecnica, non possiede ancora la profondità misteriosa, la *personalità* evidente delle opere posteriori, e le figure, quantunque assai mosse negli atteggiamenti, sembrano staccare dal fondo verde come, da un piano marmoreo, spiccano le figure d'un bassorilievo sapiente. Nondimeno si sprigiona dalla tavoletta tutta la potenza geniale dell'Allegri, il quale, sebbene in quest'opera non sia ancora giunto all'apogeo della facoltà di produrre effetti meravigliosi con rara parsimonia di mezzi, ci sorprende e ci incanta con lo smalto e la vivezza luminosa dei colori, con la trasparenza morbida del chiaroscuro, con la composizione aggraziata, con la dolce espressione delle teste dai grandi occhioni. La tavola preziosa potrà essere discussa, ma non si giungerà mai ad infirmarne l'originale, serena bellezza e, se paragoni si possono o debbono istituire fra opere d'arte d'acquisto recente, crediamo che solo la splendida fanciulla di Porto d'Anzio sia degna di gareggiare per importanza, rarità e valore artistico con la fresca, trionfale improvvisazione del Correggio.

Laudedeo Testi.

L'« ERCOLE E LICA » DEL CANOVA NELLA NUOVA SALA DELLA GALLERIA NAZIONALE AL PALAZZO CORSINI.



Le vicende del grande gruppo di « Ercole furioso che scaglia Lica nel mare », il più forte e il più colossale, escluso forse il Teseo che uccide il Minotauro, dei gruppi usciti dallo scalpello di Antonio Canova, sono ormai ben note. Quando Onorato Gaetani dei principi d'Aragona, maggiordomo del re di Napoli commise nel 1795 al grande scultore un gruppo di quindici palmi di altezza (la stessa dell'Ercole Farnese), ed ottenne dalla regina di scegliere il punto più conveniente di Napoli per collocarlo (1), fu il Canova ben lieto dell'occasione che la libertà lasciatagli nella scelta del soggetto gli offriva, di dare una gagliarda risposta ai critici, i quali, dopo i successi dell'Amore e Psiche, delle Grazie, delle Danzatrici, dell'Ebe, lo dicevano inadatto ad esprimere soggetti tragici e gli rimproveravano la mollezza e l'indecisione delle linee (2). Appunto forse perchè la critica aveva un certo fondamento di verità, l'artista ne era rimasto impressionato; ed ancora nel 1802 nell'inviare all'Accademia di Venezia il gesso di uno dei Pugillatori, se ne scagionava dicendo: « ... fui occupato per parecchi anni in opere che non mi lasciarono loco ad eseguire a mio genio qualche lavoro di carattere robusto... » (3).

Così dunque, ispirate, a dir del Missirini, dalla tragedia delle Trachinie, presero forma la furibonda figura dell'Ercole che invero anche nella violenza e nel dolore non dimentica l'accademia e quella gentile del giovinetto Lica che afferrato pei capelli e per un piede si aggrappa all'ara con pazzo terrore: figure nelle quali si esplica tutta la mirabile virtuosità tecnica del Canova e la sua profonda conoscenza dell'anatomia, specialmente in quella bellissima di Lica, il cui atteggiamento, come giustamente notarono i contemporanei maravigliati, deve essere stato studiato senza ausilio alcuno di modello. Ed il gruppo, plasmato con l'evidente concetto di una singolare affermazione artistica, rimane nell'opera canoviana esempio unico, non tanto di composizione drammatica, nella quale ebbe a compagni il Teseo anzidetto e l'Ettore ed Aiace, quanto di disposizione varia ed irregolare, piena di movimento e di vita.

Il modello fatto per il Gaetani rimase a lungo nello studio dello scultore; poichè intanto gli eventi politici, la burrasca rivoluzionaria prima, la conquista francese poi, sopravvennero; il committente seguì le sorti della corte reale di Napoli, e della commissione non si parlò più. Ma è interessante ricordare come dal

(1) Missirini, *Dell'arte di Antonio Canova*, Milano 1825, pag. 123.
(2) Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris 1834, pag. 82.
(3) Cicognara, *Storia della Scultura*, Prato 1824, lib. 7, pag. 180.

carattere agitato e violento dell'opera, così consono al periodo che allora si traversava, derivassero talune proposte intese a mutare significato al soggetto ed a farne un simbolo: i rivoluzionari per farlo rappresentare il popolo che scaraven-



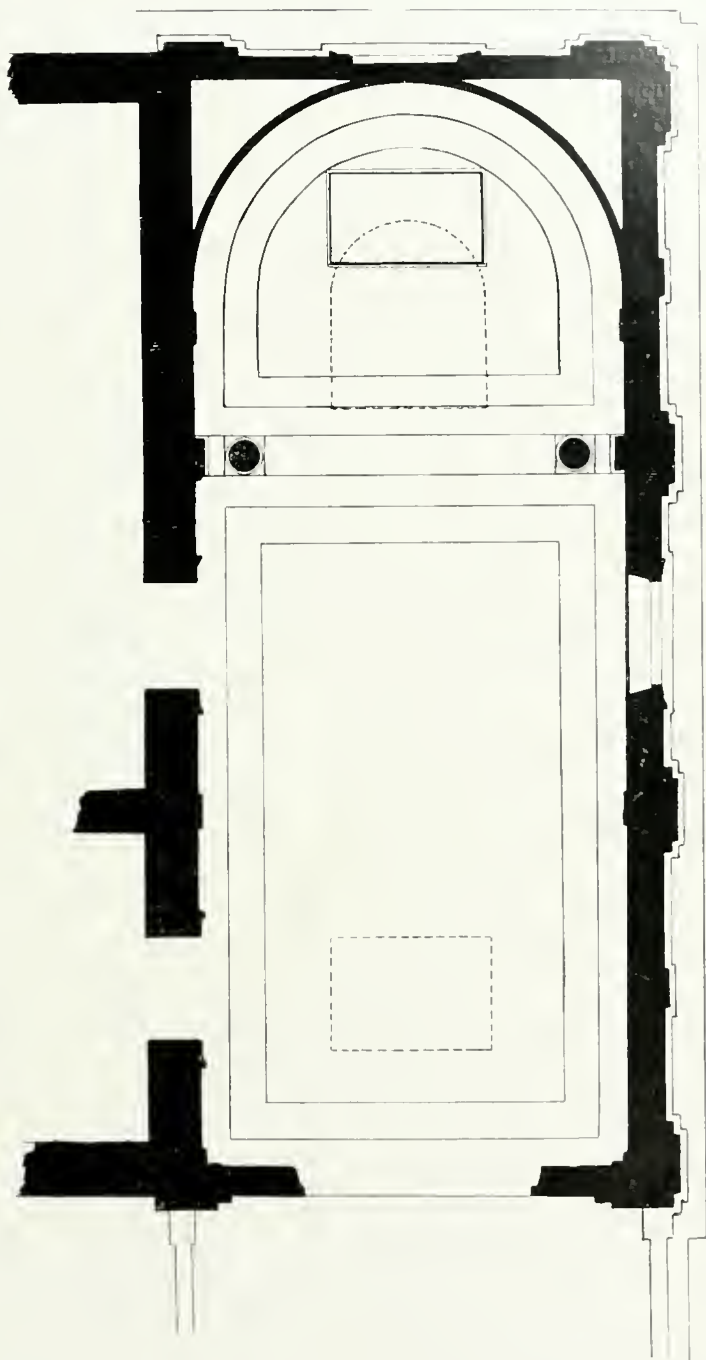
A. Canova. — Ercole e Lica. — *Roma*, Galleria Nazionale.

tava lontano la monarchia, i reazionari, più tardi, per raffigurare in Ercole la potenza austriaca, in Lica la libertà licenziosa.

Nel 1802 il modello fu nello studio del Canova esposto al pubblico, e nel 1811 trovò finalmente un compratore nel marchese Giovanni Torlonia che ne pattuì per 18000 scudi la esecuzione in marmo (1). Il Canova, che in una lettera

(1) Il Malamani nel suo bell'articolo sull'« Ercole » (in *Giornale d'Italia*, 13 dic. 1907) narra a proposito un interessante aneddoto: Il marchese Torlonia vantavasi che niun altri avrebbe potuto

al Quatremère de Quincy (1) si dice « spaventato di dover ripigliar l'opera dopo tanti anni d'averla creata », terminò il lavoro nel 1812, e la statua venne trion-



Pianta della nuova sala di Ercole e Lica nella Galleria Nazionale di Roma.

pagare questa somma per una statua, ed il Canova, risaputolo, si presentò da lui tre giorni dopo la consegna del gruppo con un buono di 21.000 scudi, che corrispondevano oltre che al rimborso della somma pagata, ad un indennizzo di 1000 scudi al giorno; solo le scuse e le preghiere poterono indurlo a desistere dal pretendere la restituzione della sua opera.

(1) Vedi op. cit. pag 381; vedi anche la lettera seguente a pag. 383.

falmente collocata nel grandioso palazzo che il Torlonia, con sontuosità di sovrano più che di privato, aveva costruito addosso ai resti della vecchia casa Bolognetti da lui acquistata. Ivi fu collocata nella edicola appositamente costruita sui consigli e sotto la vigilanza dell'autore, ed anzi, secondo quanto riferisce lo Jozzi (1), completamente architettata da lui.

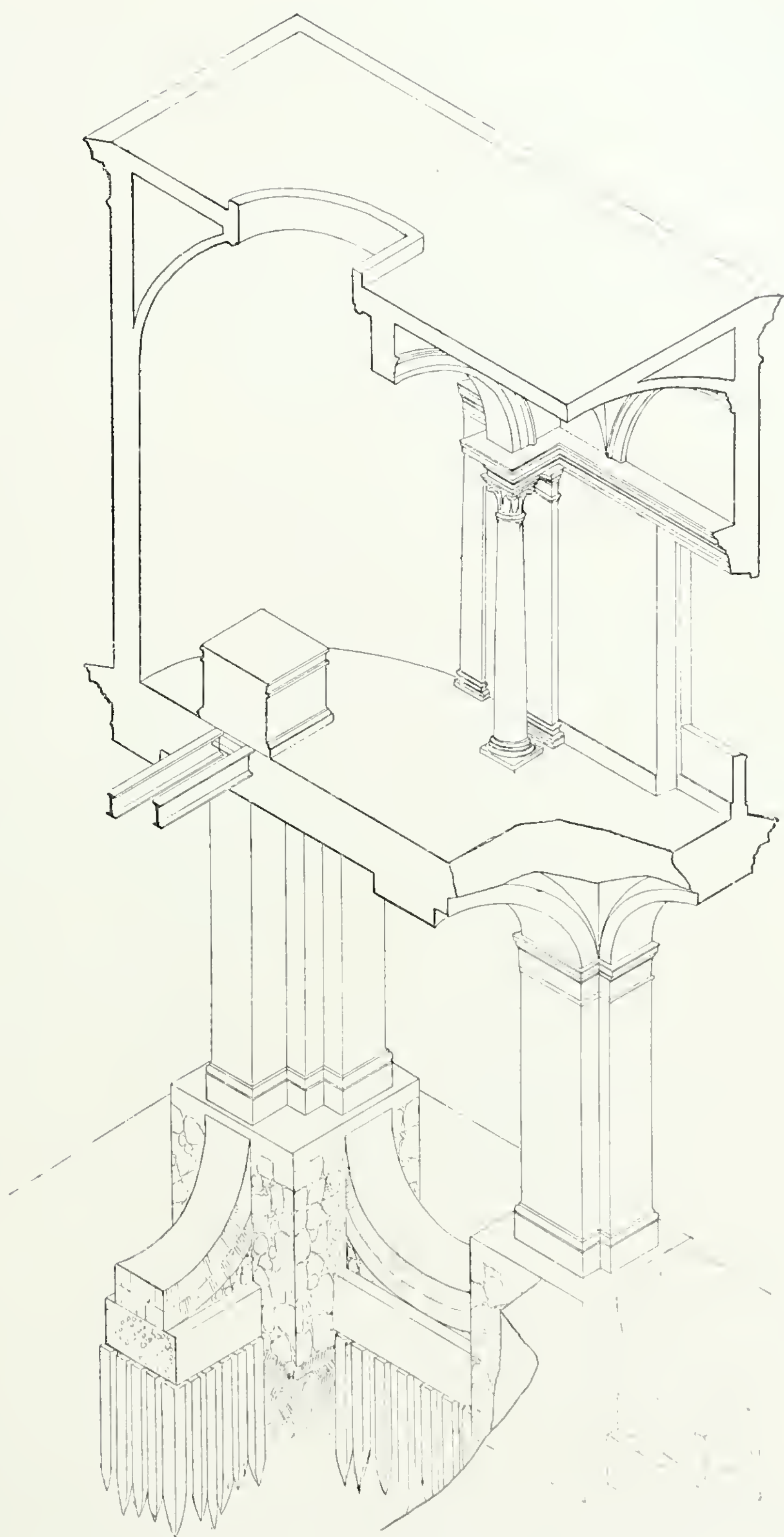
Quivi il gruppo restò per lunghi anni, ed intorno ad esso la galleria dell'Ercole si andò popolando di marmi antichi e di opere di moderni scultori, quali il Vulcano del Tenerani e la Flora del Solà, che vennero quasi a costituire il corteo d'onore alla grande opera. Ma dalla bella compagnia vennero a toglierlo le nuove vicende edilizie del centro di Roma. Demolito il palazzo Torlonia, distrutte o disperse le opere di decorazione e di pittura che conteneva — e che pur rappresentavano notevoli prodotti di un caratteristico periodo artistico — l'Ercole del Canova, che per patto esplicito stabilito tra il marchese Giovanni Torlonia ed il governo pontificio non poteva essere allontanato da Roma, divenne insieme con la quadreria Torlonia proprietà dello Stato, e fu nel 1901 trasportato nel palazzo Corsini per far parte della Galleria Nazionale. Ivi rimase provvisoriamente collocato nel portico al piano terreno, sinchè gli studi e le pratiche, dapprima iniziati dal prof. Venturi, poi attivamente ripresi e condotti a termine dal prof. Hermanin, attuale direttore incaricato della Galleria, non condussero alla costruzione di una nuova apposita sala, sede adeguata del grande marmo. In una riunione, a cui presero parte le commissioni della R. Accademia dei Lincei e della R. Accademia di S. Luca, le linee principali della nuova sistemazione furono concretate ed approvate. Dato mano ai lavori, il giorno 28 Aprile 1907 il gruppo era sollevato e collocato nella sua nuova posizione; il 20 Gennaio 1908, completata in ogni suo elemento la Sala dell'Ercole, questa era solennemente inaugurata. Si chiudeva così l'ultima, e, giova sperare, la definitiva delle vicende del marmo canoviano.

La costruzione della nuova sala ha presentato vari e non lievi problemi; alcuni dei quali riguardanti l'ubicazione e la disposizione in rapporto al palazzo Corsini a cui veniva ad aggiungersi, alla galleria di cui doveva far parte; altri direttamente riferentisi alle condizioni di ambiente che dovevano ottenersi per l'opera d'arte.

La posizione fu stabilita al primo piano del palazzo sulla fronte posteriore, in aggiunta alle sale della Galleria, in sopraelevazione di un tratto del portico di sinistra; il quale al piano terreno rimane tuttavia integro ed aperto. Nè alcun turbamento ne viene alle linee esterne del palazzo Corsini.

Certamente quando Ferdinando Fuga intraprese a costruire per il cardinale Neri Corsini il grande palazzo alla Lungara, ingrandendo e trasformando completamente il vecchio palazzo Riario, tutto il suo intelletto d'artista si concentrò nello studio della grandiosa scala e del vestibolo centrale, in cui, con geniale soluzione alla quale forse il Vanvitelli inspirò poi quella del palazzo di Caserta, tutte le visuali vengono ad incontrarsi. Ed i cortili del palazzo assunsero importanza solo in quanto si riferivano a questa disposizione centrale e la completavano; ma fu invece da lui quasi completamente trascurata tutta la parte posteriore del grande edificio, disposta senza una vera simmetria, poichè l'ala destra (che appartiene all'antico palazzo Riario) risultò molto più ristretta e bassa della sinistra, e quasi priva di linee architettoniche. Forse egli pensò che una regolare e studiata conformazione del prospetto sarebbe stata fuori luogo per tale lato posteriore, nascosto in gran parte

(1) O. Jozzi, *Il palazzo Torlonia*, Roma 1902, pag. 66 e seg.



Sala di Ercole e Lica. — Disegno assonometrico della costruzione.

dalle piante del giardino e dagli alti alberi della villa, che impediscono di vederlo in modo completo dall'alto del prossimo colle gianicolense; forse invece egli ebbe in mente (e la pianta di Roma del Vasi sembrerebbe dimostrarlo) di completare l'edificio demolendo il braccio del palazzo Riario e ricostruendolo; ma in ogni modo la facciata posteriore rimase quasi senza importanza, e senza una possibile completa visuale; sicchè nulla vi aggiunge e nulla vi toglie la nuova costruzione; nella quale tuttavia si è cercato di armonizzarsi con tutto l'edificio esistente, riproducendovi fedelmente il motivo architettonico degli scomparti e delle finestre, prolungandovi ininterrottamente la linea di davanzale della grande terrazza.

Quanto alle questioni riflettenti il gruppo canoviano, il criterio è stato semplicemente questo: cercare di riprodurre le condizioni di spazio e di luce in cui la scultura trovavasi al palazzo Torlonia, condizioni di cui è tanto maggiore il dovere di tener conto in quanto che, come s'è detto, sappiamo essere stato l'autore stesso a studiarle con ogni cura.

Forse, astrattamente parlando, lasciandoci guidare da concetti che possono ricollegarsi alle formule delle « prigioni dell'arte », potremmo essere portati a desiderare per l'Ercole furioso, l'aria, il sole, il fondo di roccie e di alberi, non le pareti d'una sala contro cui il povero Lica sembra andare a sfracellarsi: concetti di sincerità forse esagerata che si avrebbe torto di domandare all'arte del Canova, e che sarebbe arbitrario voler sostituire a quelli di chi ha immaginato non solo l'opera d'arte, ma altresì l'ambiente destinato a contenerla.

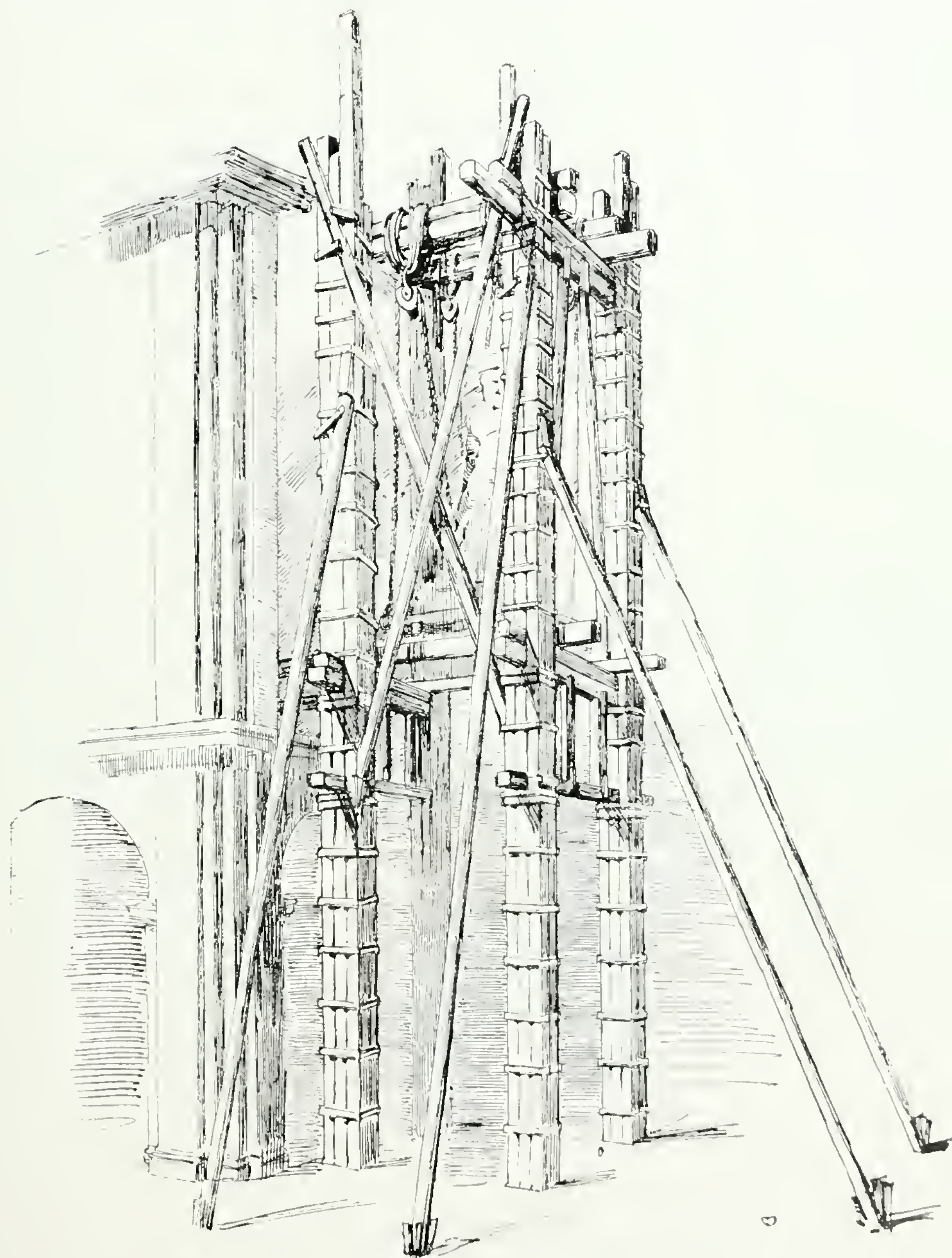
E del resto, cercando pure di analizzare gli intendimenti di Antonio Canova, la disposizione data al gruppo nel palazzo Torlonia, entro una nicchia, in fondo ad una galleria avente uno sviluppo essenzialmente longitudinale, mostra in lui il fine estimatore dei pregi e dei difetti del proprio lavoro; a cui occorrevano insieme, per produrre impressione di vera grandezza, ampia visuale ed ambiente raccolto, ed a cui non avrebbe certo giovato l'esser veduto da tutti i lati. L'Ercole, come anche il suo gemello, il Teseo di Vienna, è fatto per esser visto di fronte, è concepito come opera *unifaciale* (seguendo la denominazione del Loewy); di che è facile sincerarsi facendolo girare sul proprio apparecchio di rotazione. Qualunque nuova sistemazione che da tali dati estetici decampasse modificherebbe irriverentemente gli elementi estrinseci di effetto e di apprezzamento dell'opera d'arte.

Le condizioni principali realizzate nella galleria del palazzo Torlonia erano le seguenti: illuminazione soltanto dall'alto mediante un lucernario nella sommità dell'edicola, alla qual luce faceva contrapposto la semioscurità del precedente tratto di galleria; il motivo architettonico ad arcate trasversali aveva per iscopo di accentuare tale alternanza di luce e formare una scura cornice al gruppo che appariva chiaro nel fondo.

Analoga a questa è nella nuova sala del palazzo Corsini la disposizione del gruppo, contenuto in un'abside, preceduto da una grande arcata sorretta da due colonne di marmo brecciato, che ad esso forma quasi una bocca d'opera. E per una fortunata rispondenza anche le dimensioni principali risultano quasi uguali a quelle del palazzo Torlonia, essendo di m. 7,70 (anzichè di 8.10 circa) l'altezza complessiva, di m. 5,70 (anzichè di circa 5,50) la larghezza. La parte anteriore della sala è invece certo molto più breve della antica galleria dell'Ercole, ma la distribuzione della luce è, per quanto è possibile, non dissimile in modo che all'arcata trasversale mantiene il carattere di una cornice oscura.

Anche le principali linee architettoniche dell'interno sono state conservate, ma una parsimoniosa decorazione ha sostituito quella ricchissima della dimora princi-

pesca; e non è stato soltanto a consigliare la sostituzione il pratico criterio di economia, non la difficoltà di ricuperare il magnifico fregio, forse dovuto agli allievi del Canova, che decorava la cornice ricorrente tutto all'intorno, o gli affreschi del



Armatura per il sollevamento del gruppo di Ercole e Lica.

Podesti, rappresentanti gli Dei dell'Olimpo, che ricoprivano la volta e le lunette. Si è più che altro imposta la considerazione della differenza nello scopo dell'ornamentazione stessa: la galleria al palazzo Torlonia era qualcosa di intermedio tra il museo e la sala di ricevimento e da ballo di un appartamento sontuoso; l'attuale sala dell'Ercole è soltanto un ambiente destinato a contenere un'opera d'arte,

[illegible] la ricchezza dei marmi, delle pitture, degli stucchi ed i colori troppo violenti vengano a distogliere l'attenzione, senza che le linee delle cornici o dei riquadri possano intersecare quelle della grande scultura e turbarne l'effetto.

Analogo criterio è stato seguito nella scelta delle opere d'arte collocate nella parte anteriore della sala; grandi e scuri paesaggi del Poussin nelle pareti, festoni di Mario de' Fiori nei sovraporta, busti decorativi del tardo Settecento su piedistalli avanti ai pilastri: nulla che abbia un tono vivo e chiaro o che assuma di per sè un'importanza artistica al di là della semplice decorazione. E degli antichi affreschi della galleria Torlonia sarebbe soltanto da augurarsi che fossero ricuperati e collocati al posto quelli semicircolari della parte piana delle grandi lunette, che potrebbero così, senza nulla disturbare nell'insieme, ritrovarsi in posizione analoga alla primitiva, quasi rappresentanti del contributo che la pittura della prima metà del secolo XIX portò alla ricchezza della grande sala, al trionfo dell'opera di Antonio Canova.

Insieme con i problemi artistici, numerosi problemi costruttivi ha presentato la costruzione; dei quali può essere interessante dare un cenno.

Provvedimenti speciali di rinforzo hanno richiesto le fondazioni del portico, su cui ora è venuto a gravare il peso della nuova costruzione e quello non lieve della statua colossale; sicchè esse, sufficienti a sorreggere semplici pilastri, risultavano ora inadatte alla nuova funzione statica. Appoggiavano queste su pali d'abete già ormai completamente fradici, e difficilmente sostituibili, data la fortissima falda acquea che ivi dal Gianicolo scorre nel sottosuolo verso il Tevere. Si è invece provveduto a costituire robustissime briglie solidamente appoggiate su palificate fondali, nei tratti intermedi tra pilastro e pilastro, riportando su questo il peso della fabbrica mediante il classico sistema degli archi rovesci, così genialmente sostenuto da Leon Battista Alberti. L'unita sezione indica appunto in disegno assonometrico la soluzione anzidetta; ed indica anche schematicamente il modo con cui il gruppo è al primo piano sostenuto da una coppia di travi di ferro che a lor volta appoggiano su altri travi al disopra degli archi, in guisa da gravarne il peso su di uno scheletro di forza assolutamente indipendente dalla esistente volta in muratura: procedimento che ha permesso di ottenere che restasse libero ed aperto il portico del piano terreno.

L'operazione del trasporto e del sollevamento al posto, resa difficile e delicata per il forte peso, circa 9 tonnellate, della grande scultura, e per la fragilità di alcune parti sottilissime e quasi distaccate dalla massa del marmo, fu eseguita allorchè, terminato il muro longitudinale della nuova sala, ma lasciata questa ancora aperta dal lato verso il vicolo Corsini, fu possibile introdurre da questa apertura il gruppo. Poggiato questo su di una piattaforma robustissima di travi di legno, assicurate le parti sporgenti, come le braccia e le gambe di Lica, con puntelli in legno e riempitura di gesso, in modo da rendere tutta la massa solidale ed impedire pericolose vibrazioni, il trasporto orizzontale attraverso i viali del giardino ed il portico è avvenuto mediante scivolamento su di un piano di tavolette insaponate.

Per il sollevamento verticale un'impalcatura, composta di 4 antenne rinforzate da saettoni, e collegate da travi trasversali e diagonali è stata costruita per sorreggere le quattro carrucole, su cui le grandi funi, rinviate agli argani, erano poste per tirar in alto ciascuna uno dei quattro angoli della piattaforma di base. Si evitò espressamente per il trasporto orizzontale l'uso dei curri, per quello verticale l'uso delle catene di trazione, da cui sarebbero potute derivare brusche e pericolose scosse.

Così dunque con una manovra eseguita da circa 30 persone in breve tempo si elevò in alto e si trasse al posto la statua, che può invero non solo per il soggetto ma anche per la massa, rappresentare il simbolo della forza.

I lavori furono progettati e diretti dal sottoscritto. La ditta Taburet eseguì il trasporto e il sollevamento. Il costo totale di tutta la costruzione ascese a circa L. 21.500.

GUSTAVO GIOVANNONI.

LA RACCOLTA GEYMULLER-CAMPELLO RECENTEMENTE ACQUISTATA DALLO STATO PER LA R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.



a Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti nel maggio 1907, stabiliva di acquistare per la Galleria degli Uffizi la raccolta di disegni di architetti italiani del rinascimento, ceduta per la somma di diecimila lire dal barone Enrico de Geymüller.

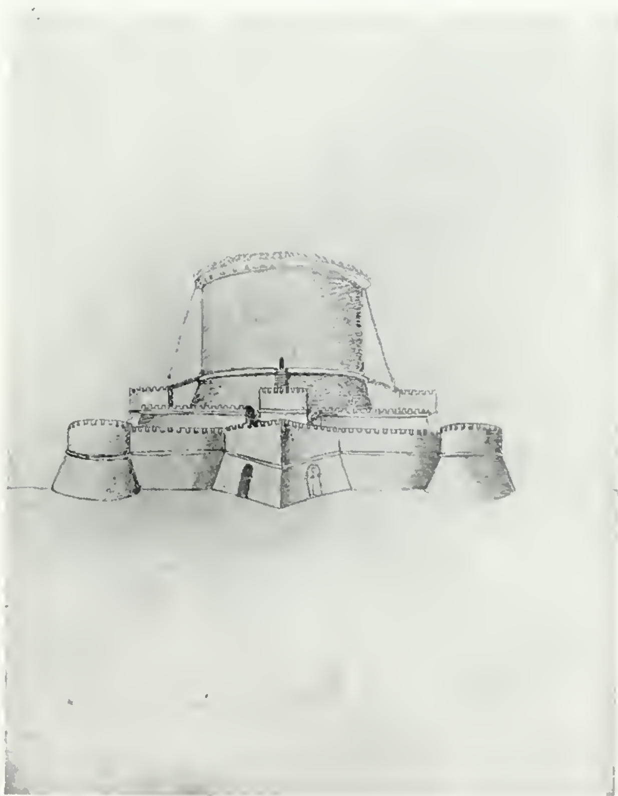
Della rarità e della speciale importanza di tale raccolta stimiamo opportuno parlare nel presente periodico.

Essa si compone di 228 disegni distribuiti nei tre seguenti volumi:

1. Codice di *Antonio da Sangallo*, il vecchio (1455-1534) e di *Francesco* suo nipote (1494-1576). Consta di 148 carte di cui soltanto 117 sono disegnate, comprese la prima e l'ultima membranacee.

2. Libro di *Giacomo Barozzi da Vignola* (1507-1573). Consta di 37 carte con disegni serviti pel famoso trattato dei « Cinque Ordini d'Architettura » pubblicato verso il 1563.

3. Volume grande contenente 74 disegni (alcuni di grandi dimensioni) di varii architetti italiani del Rinascimento fra i quali *Bramante* (1444-1515), *Fra Giocondo* (1433-1515), *Giuliano da Sangallo* (1445-1516), *Antonio da Sangallo* il giovine (1485-1546), *Francesco da Sangallo* (1494-1576), *Vasari* (1511-1574), *Cigoli* (1559-1613), *Dosio* (1533-1609?) ed altri.



Codice di Sangallo (c. 100 v.).
Firenze, Galleria degli Uffizi.

Con l'acquisto della raccolta Geymüller-Campello sono stati assicurati alla città di Firenze documenti di sommo interesse storico-artistico per la illustrazione dei suoi monumenti. Essa inoltre viene a dare un notevolissimo incremento alla famosa

collezione di disegni di architettura conservata negli Uffizi con la quale quelle carte hanno stretta connessione, provenendo al pari di lei dalla celebre famiglia Gaddi, come può rilevarsi dall' opuscolo di Camillo Ravioli « I Nove da Sangallo »



Codice dei Sangallo (c. 57). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

Roma 1863 dove alle pag. 32 e 33 la collezione *Geymüller-Campello* viene ricordata con queste parole:

« Raccolta di disegni autografi di architettura, idraulico-meccanica, derivati dalla celebre raccolta di casa Gaddi, ed in essa per antica tradizione ritenuti per il portafoglio di Antonio da Sangallo (si deve intendere Antonio Giamberti) e così

« intitolata nel secolo scorso, ma non dichiarata, da Rosso Antonio Martini nelle « sue lettere, intorno ai cassoni delle carte di Casa Gaddi, dirette a Monsignore



Codice dei Sangallo (c. 8 v.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

« Bottari tra il 1748 e il 1752, raccolta di recente posseduta dal principe Don Co- « simo Conti ».

Ed a pag. 13 dello stesso opuscolo, parlando dei disegni di *Antonio da Sangallo il vecchio*, aggiunge:

« Per lo sperpero avvenuto delle scritture di Casa Gaddi, ora è difficile sapere

« ove questi autografi si trovano; mentre scriveva Rosso Antonio Martini erano « in sue mani ».

Sulla scorta adunque delle indicazioni del Ravioli possiamo riannodare i vari passaggi subiti dalle carte di Casa Gaddi, cui erano pervenute per eredità dal nipote di Giorgio Vasari.

Fra il 1748 e il 1752 la raccolta Geymüller-Campello trovavasi nelle mani



Codice dei Sangallo (c. 12 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

di Rosso Antonio Martini. Nel 1830 era già in possesso dell'abate Vincenzo Parigi, come può constatarsi dalle lettere indirizzategli in detto anno dall'architetto *Giuseppe Del Rosso, da Stefano Minucci* e da *G. B. Niccolini* (1).

Nel 1863 il Ravioli ci dice trovarsi in proprietà del Principe Don Cosimo Conti di Firenze, dal quale (come risulta dalla lettera del barone Visconti (2)) nel

(1) Gli originali di dette lettere sono uniti alla raccolta Geymüller-Campello e ne diamo la trascrizione in fondo all'articolo.

(2) Vedasi la trascrizione c. s.

1872 pervenne al conte Bernardino di Campello dalla cui vedova nel 1875 la raccolta fu acquistata dal barone Enrico De Geymüller allora residente a Parigi.

Quanti hanno in venerazione le opere dei grandi maestri apprenderanno con vivo compiacimento come la raccolta Geymüller-Campello, su proposta della Direzione della Galleria degli Uffizi, sia stata acquistata dallo Stato.

E così questi preziosi documenti del genio e del sapere italiano, dopo aver peregrinato all'estero per un quarto di secolo, vengono ad essere provvidamente ricongiunti ai loro compagni conservati negli Uffizi. Merita poi una parola di



Codice dei Sangallo (c. 77 v.) — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

encomio l'illustre architetto E. De Geymüller il quale, rifiutando offerte maggiori fattegli dall'Inghilterra e dalla Russia, volle, con gentile preferenza, cederli all'Italia della quale, oltre essere ammiratore ed amico sincero, è altresì dotto e indefesso illustratore dei suoi monumenti.

Pertanto giova rilevare come la collezione dei disegni di architettura degli Uffizi in grazia della raccolta Geymüller-Campello, ora acquistata, sia divenuta per numero ed importanza, la prima d'Europa.

Nel 1885 il Geymüller fece un prima illustrazione della raccolta da lui posseduta nel vol. XLV delle *Memoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (1).

(1) Sotto il titolo: *Documents inedits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des Sangallo*

riproducendovi le carte 44 *recto* e 51 *recto* del codice di Antonio da Sangallo il vecchio, riguardanti il Tempio di S. Costanza. Inoltre lo stesso Geymüller pubblicava il disegno di Bramante (n. 1 del volume grande) alle tavole 7 e 8 della sua opera *Les Projets primitifs pour Saint Pierre de Rome, 1875-1880.*

Crediamo far cosa gradita agli studiosi offrire intanto la riproduzione di qualche disegno della raccolta Geymüller-Campello e descriverne qualcuno dei più interessanti.

Di eccezionale importanza ci sembra il Codice di *Antonio da Sangallo* il vecchio



Codice dei Sangallo (c. 33 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

inquantochè esso, a differenza di altri codici di artisti del Rinascimento, composti esclusivamente di ricordi tratti da monumenti della classica antichità, contiene progetti di chiese, palazzi ed altre fabbriche insieme con studii di figura, di ornamento di fortificazione, di idraulica e di meccanica.

Inoltre i disegni di Antonio Giamberti sono molto rari, tantochè anche negli Uffizi se ne trovano in scarso numero in confronto di quelli degli altri membri della famiglia Sangallo.

Non consentendoci l'indole di questo periodico di fare una particolareggiata descrizione di ogni singola carta del detto Codice, ci limitiamo ad accennare le principali.

Vi si contengono molti studi di Antonio per la chiesa di S. Biagio a Montepulciano incominciata nel 1518; studii che insieme ad altri già esistenti negli Uffizi, dimostrano con quanto amore l'insigne architetto attendesse alla costruzione della venusta ed elegante fabbrica che può ritenersi fra le migliori del Rinascimento. Infatti ecco quello che ne scrive l'autorevole Repetti nel suo dizionario (1).

« La chiesa della Madonna di S. Biagio (a Montepulciano) se non è la prima « per dignità ecclesiastica, essa lo è certamente per dignità architettonica. È opera



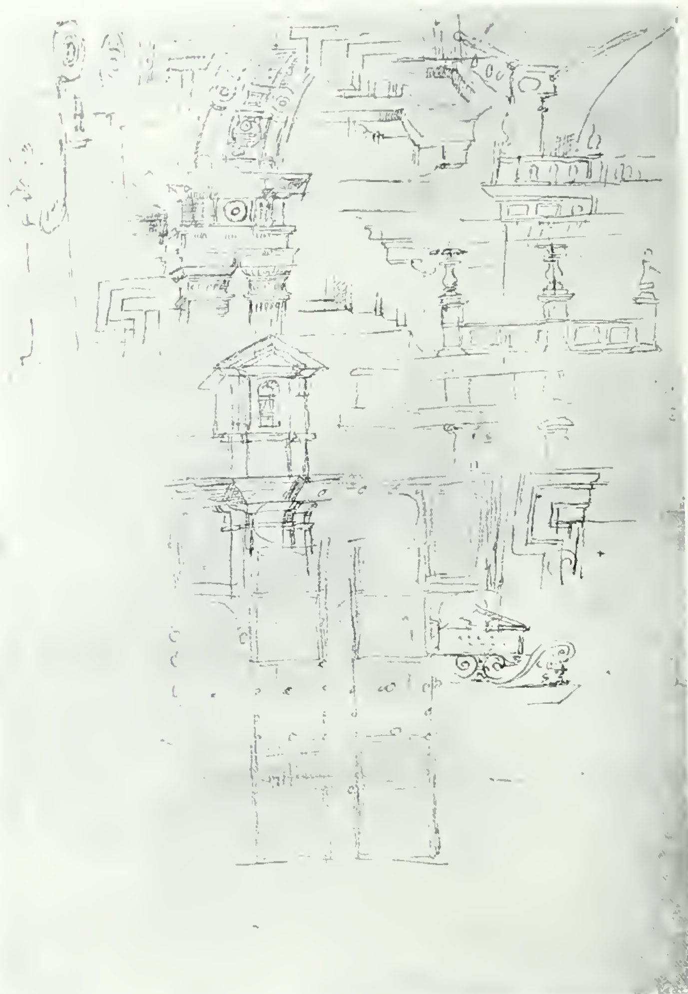
Codice dei Sangallo (c. 47 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

« sublime di Antonio fratello di Giuliano da Sangallo, che ne fece il disegno sotto « il pontificato di Leone X, e che fu poi il direttore della fabbrica da esso due « volte l'anno visitata. Questo tempio, tutto di travertino lavorato, è un gioiello, « cui forse altro non manca che una custodia, e che sarà sempre riguardato dagl'in- « telligenti come un modello del più appurato gusto architettonico, per la forma, « per le proporzioni e per la grazia di quell'ordine dorico, da cui per ogni lato « con tanto gusto e soddisfacente armonia venne dal suo autore decorato. Antonio « da Sangallo (il vecchio) non ebbe di questo tempio lavoro che meglio potesse

(1) Repetti Emanuele, *Dizionario geografico della Toscana*, 1833, vol. III, pag. 481.

« far conoscere la sua virtù; nè edifizio architettonico gli si potrebbe porre a confronto se non il tempio della Madonna delle Carceri a Prato, opera divina del suo fratello Giuliano ».

A carta 5 *recto:* oltre qualche studio parziale di Antonio per la detta chiesa, vi sono stati posteriormente aggiunti dal nipote Francesco schizzi di armatura per archi ed un primo pensiero per il gruppo in marmo da lui scolpito, rappresentante S. Anna e la Vergine col putto, esistente tuttora sull'altare maggiore della



Codice dei Sangallo (c. 45 v.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

chiesa di Orsanmichele in Firenze. Evvi altresì rapidamente accennato il famoso monolito che ricopre il Mausoleo di Teodorico a Ravenna con l'indicazione di funi nelle anse per poterlo sollevare (v. Fig. 2).

Carta 8 *verso*. Rapido schizzo di Antonio, di monumento sepolcrale per Vescovo (v. Fig. 3).

A carte 11 *verso* e 12 *recto*. Studii di Antonio per consolidare i piloni della cupola della S. Casa di Loreto, la quale, costruita nel 1499 da Giuliano da Sangallo di lui fratello maggiore, sembra che nell'anno appresso minacciasse rovina. Timore del resto infondato, come veniva dimostrato dal compianto architetto Giuseppe Sac-

coni, col liberare gli antichi e snelli pilastri dalle inutili supertetazioni aggiuntevi nel 1509 da Antonio da Sangallo il giovine (v. Fig. 4).

A carta 19 *recto*. Vari studii in pianta di Antonio e di Francesco per la fortificazione della città di Firenze, giusta l'incarico avutone dalla repubblica fiorentina in occasione del famoso assedio del 1529-1530.

A carta 27 *verso*. Ricordo di Antonio del portico d'ordine dorico sormontato



Codice dei Sangallo (c. 47 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

da terrazza nel cortile del palazzo Riccardi (già Medici), dal lato di via dei Ginori, col ricordo dell'antica statua di Marzia, restaurata da Donatello, conservata ora negli Uffizi (v. Fig. 5).

A carta 33 *recto*. Pochi schizzi architettonici di Antonio e quattro diversi pensieri di Francesco per il detto gruppo di Orsanmichele (v. Fig. 6).

A carta 42 *recto*. Tre studii molto accurati di Antonio di un ornamento a fogliami; in quello inferiore è disegnato l'anello col diamante, una delle imprese di Casa Medici. Evvi inoltre disegnato un capitello antico di ordine ionico, a volute ricadenti, trovato, secondo Vasari, a Fiesole e servito di modello a Giuliano

da Sangallo per i capitelli del chiostro di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze. Detto capitello di marmo giallo conservasi tuttora nella casa Buonarroti, posto su colonna di verde antico (v. Fig. 7).

A carte 45 *verso*, 47 *recto*, 48 *recto*, 51 *verso* e 92 *verso*: Diversi studii di Antonio per l'interno e l'esterno della chiesa di San Biagio a Montepulciano (v. Fig. 8, 9, 10, 11 e 12).

A carta 58 *recto*. Primo pensiero di Francesco per il monumento sepolcrale



Codice dei Sangallo (c. 48 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

del vescovo Paolo Giovio, esistente nel chiostro della basilica di S. Lorenzo in Firenze. Evvi inoltre disegnato il contorno esterno di una delle quattro nicchie che ornavano la facciata del Duomo fiorentino demolita nel 1587, come si rileva dalla nota autografa (v. Fig. 13).

A Carta 100 *verso* e 101 *recto*: Pianta e alzato di Castel S. Angelo di Roma. Progetto di Antonio per modificare la seconda cinta. Interessante per la trasformazione del sistema di torri in bastioni a faccie rettilinee, che contraddistinguono la fortificazione militare del rinascimento e per la parte che vi ebbero i fratelli Sangallo (v. Fig. 14 e 15).

Volume 2°. — Libro di Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573). Consta di 37 carte con disegni corredati delle relative dichiarazioni autografe, serviti per il trattato dei « Cinque Ordini d'Architettura » pubblicato verso il 1563.

Nella prima carta trovasi la dedica autografa (rimasta incompleta) al cardinale Alessandro Farnese, divenuto poi Papa Paolo III.



Codice dei Sangallo (c. 51 v.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

A carta 21 il disegno della parte mediana dell'antico ingresso agli Orti Farnesiani sul Palatino (dal lato della via S. Bonaventura).

A carte 24, 25, 26, 27 e 28. Quattro progetti diversi per monumenti sepolcrali, il primo dei quali con lo stemma cardinalizio della famiglia Ubaldini, più un ricco altare con colonne di ordine corinzio.

Volume 3° (grande). — Contiene n. 74 disegni di vari architetti italiani del Rinascimento.

N. 1. Interessante studio di *Bramante* per la pianta della cupola di S. Pietro di Roma avente stretta relazione con altri disegni esistenti negli Uffizi e pubbli-

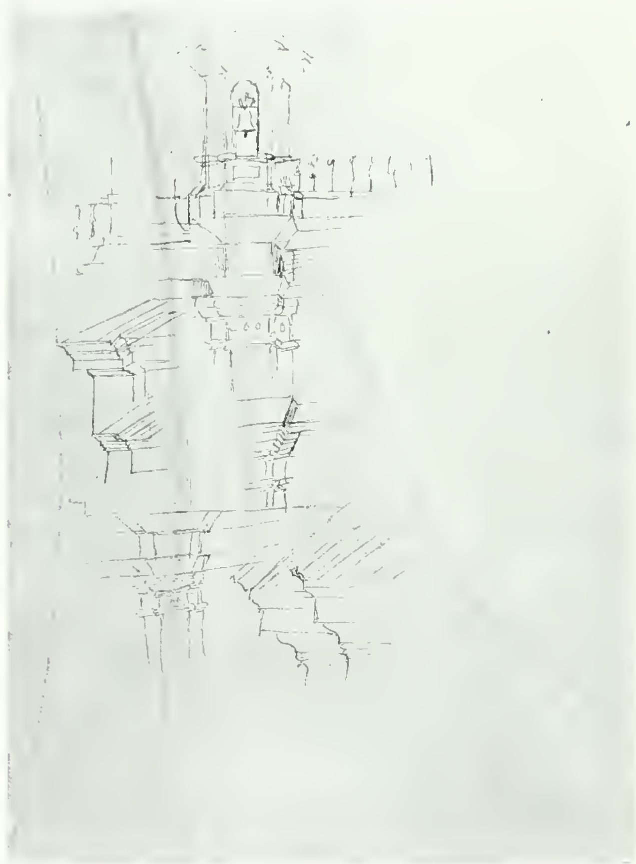
cato dal barone E. de Geymüller alle tavole 7 e 8 della sua opera per S. Pietro di Roma sopracitata.

N. 2. Prospetto del lato inferiore del Corridore costruito da Bramante nel giardino di Belvedere in Vaticano per ordine di Giulio II.

A parte sono delineati i modani con le loro misure.

N. 3 e 4. Due grandiose piante, con misure e indicazioni di Giuliano da Sangallo per la storica villa della Magliana, presso Roma (v. Fig. 16).

N. 5. Disegno in pianta, con misure e dichiarazioni autografe, di un grandioso



Codice dei Sangallo (c. 92 v.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

palazzo che Giuliano da Sangallo aveva avuto commissione di costruire sulla piazza Navona per il papa Leone X, nel primo anno del suo pontificato.

N. 6. Grandiosa pianta della città di Pisa eseguita da Giuliano da Sangallo per ordine della repubblica fiorentina.

N. 10 *verso*. Studio di Giuliano da Sangallo per il tamburo ed il ballatoio della cupola di S. Maria del Fiore in Firenze.

N. 11. Progetto di Francesco da Sangallo, corredato di lunga dichiarazione autografa, per fare la pescaia sul fiume Arno presso porta a S. Niccolò in Firenze.

I numeri 8, 13, 15, 16 e 68 sono cinque interessanti e rari disegni di *Fra Giocondo* riferentisi a cose diverse (v. Fig. 17).

N. 32. Profilo dei modani in proprie forme, della base dei pilastri della Basilica di S. Pietro di Roma, disegnato da Antonio da Sangallo il giovine.

N. 38. Pianta misurata del Tempio degli Angeli in Firenze, accuratamente disegnata da un anonimo architetto del secolo XVI. Detto Tempio, annesso all'Ospedale di S. Maria Nuova, dal lato di via degli Alfani facente angolo con via del Castellaccio, fu incominciato a spese della famiglia degli Scolari su disegno di Filippo Brunelleschi e rimase incompiuto fino presso al cornicione come tuttora si vede. Nella pianta è anche indicata la chiesa annessa al Monastero degli Angeli, oggi incorporata all'Ospedale (v. Fig. 18).

Infine il n. 39 è un prezioso disegno della pianta del Duomo di Firenze, di-

Codice di Sangallo (c. 58 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

versa dall'attuale, appartenente probabilmente ad uno della famosa commissione di architetti e pittori, incaricata nel secolo XIV di stabilire la pianta definitiva della Cattedrale. La indicazione però è di scrittura del secolo XVI (v. Fig. 19).

Pasquale Nerino Ferri.

DOCUMENTI.

Trascrizione di quattro lettere autografe annesse alla raccolta Geymüller-Campello.

1°. Lettera dell'architetto Giuseppe Del Rosso all'abate Vincenzo Parigi.

« *Ornatissimo Signor Abate,*

« Fino da che ebbi il piacere d'ammirare nella di lei casa la copiosa serie di disegni autografi « di Giuliano e Francesco da Sangallo, le mostrai il vivo desiderio che tali preziosi studi rimanessero « o presso di Lei, od in qualche pubblico Stabilimento in Firenze.



Codice dei Sangallo (c. 101 r.). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

« Questi disegni sono tali da somministrare molta luce alla storia filosofica dell'Architettura « Civile e Militare in Italia, qual'è da farsi; e perciò di nuovo la prego, ed esorto a fare in modo « che rimanghino in Firenze e di rendere noto in qualche forma il luogo ove fossero depositati.

« Tale sarà almeno il desiderio d'ogni cultore di Belle Arti quando non sia quello della piup- « parte degli artisti de' quali si potrebbe molto dubitare per quell'aurea sentenza di Monsignor Bot- « tari: L'Architettura è un'Arte che chi l'esercita non la studia, e chi la studia non la professa.

« Sono con pienezza d'amicizia e di stima, di Lei Ornatissimo Signor Abate

« Firenze, 13 maggio 1830.

« Devotissimo Servitore ed Amico
« Giuseppe Del Rosso ».

2°. Lettera dell'architetto Stefano Minucci all'abate Vincenzo Parigi.

« *Pregiatissimo Signor Abate Vincenzio Parigi.*

« *Amico Carissimo,*

« Ho esaminate con sommo piacere le Carte antiche per vostra cura riunite, sopra delle quali



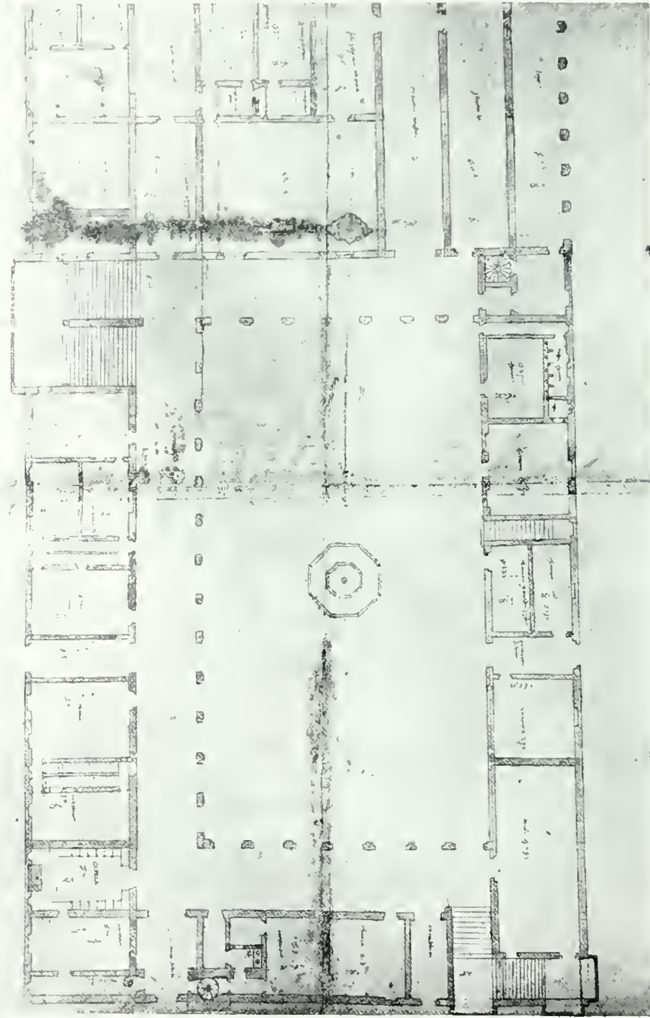
Antonio da S. Gallo il vecchio. — Chiesa di Biagio. — Dintorni di Montepulciano

« gettarono i loro pensieri gli Artisti più valenti che hanno fiorito in Italia nei secoli trascorsi, e « specialmente nel Cinquecento.

« Il Portafoglio di Francesco da S. Gallo, i pensieri diversi del Brunellesco sopra la Cupola di

« Santa Maria del Fiore, ed il Portafoglio degli Ordini di Vignola, dell'autenticità dei quali non mi « sembra che possa dubitarsi, trasportano veramente l'immaginazione di chi nutre Amore per le Belle « Arti, non meno che rispetto e venerazione per gl'insigni Cultori delle medesime.

« Mi sembrano ancora molto interessanti per l'Istoria dell'Arte, il Componimento del soffitto « di Palazzo Vecchio, fatto dal Vasari, e la perizia di Antonio da S. Gallo e Michele San Micheli « riguardante diverse fortezze dello Stato Pontificio, fatta per ordine del Papa Clemente VII, siccome « accenna il Vasari; laonde vi prego caldamente a desistere dal pensiere di far passare in mani stra-



Giuliano da Sangallo (Disegno). — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

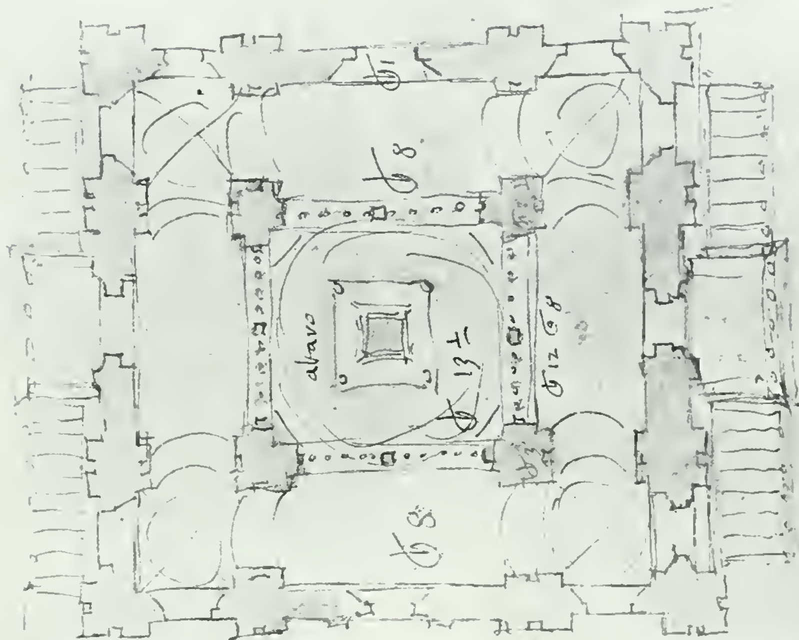
« niere questi trofei della Gloria Italiana, ed a fare piuttosto che siano resi di pubblica ragione pro- « curando che vengano custoditi fra i molti tesori di cui abbondano i pubblici stabilimenti di Belle « Arti della nostra città.

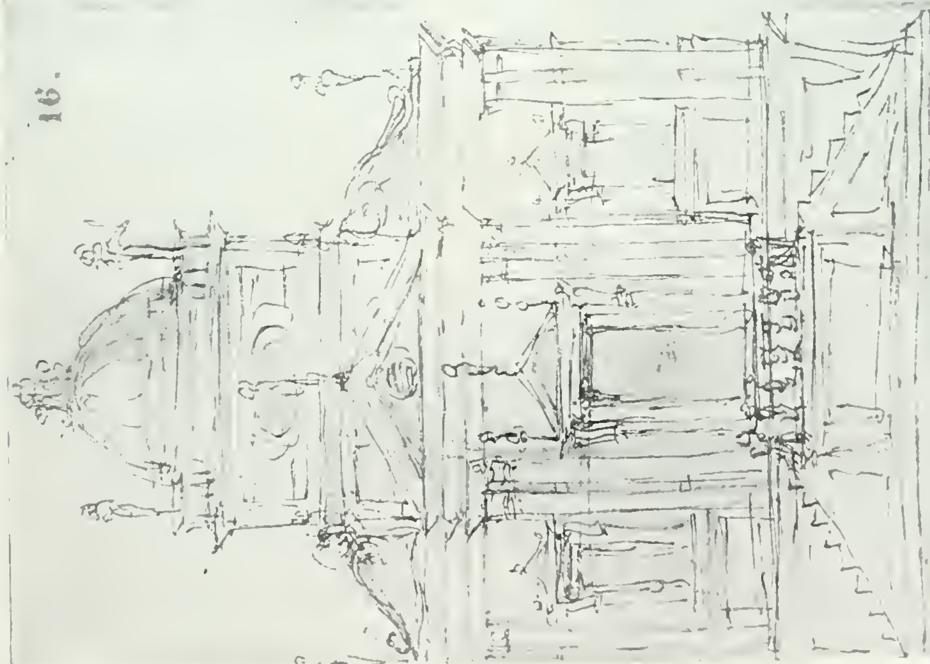
« Ho il piacere intanto di confermarmi con sincera stima ed amicizia.

« Firenze, li 21 maggio 1830.

« Vostro Affezionatissimo servitore ed amico

« Stefano Minucci ».



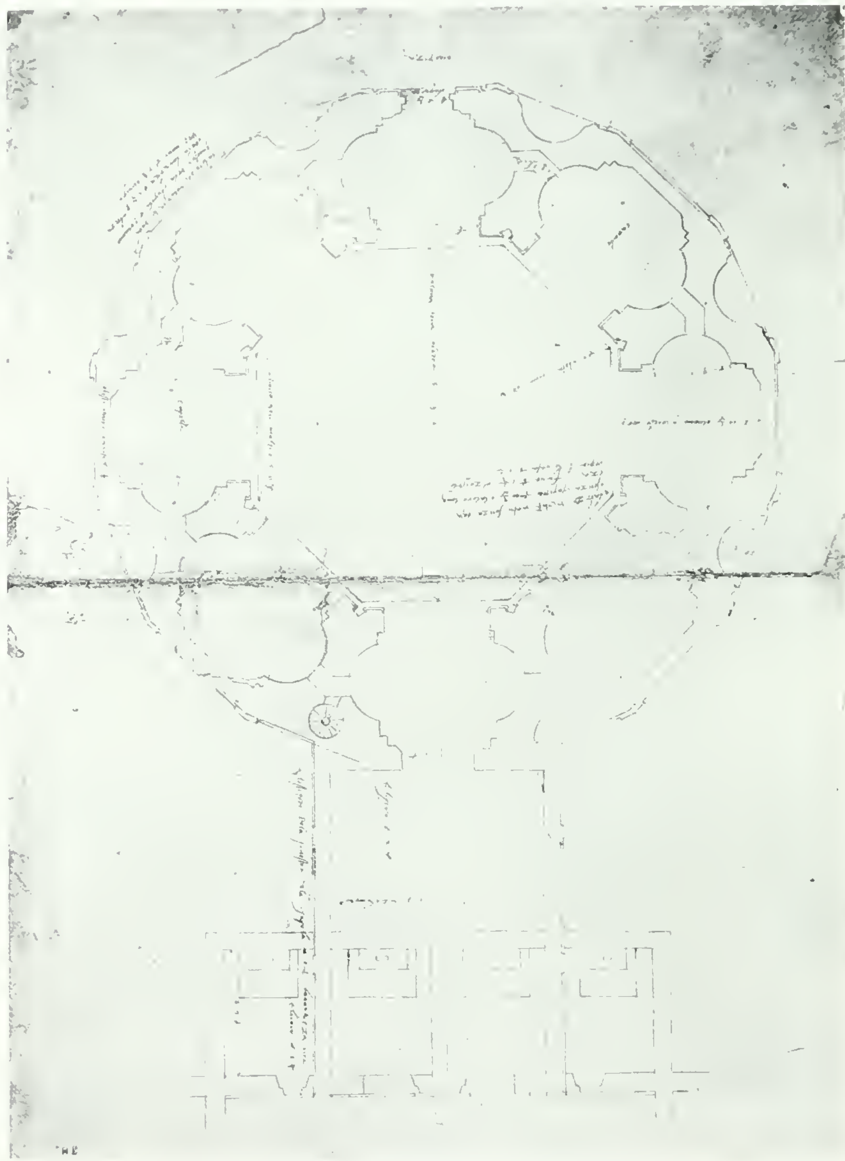


Giocondo, Fera. — Disegni Architettonici. — Firenze, Galleria degli Uffizi.

3°. Lettera dell'insigne poeta Gio. Batta Niccolini all'Abate Vincenzo Parigi.

« *Pregiatissimo Amico,*

In replica della vostra lettera dei 25 giugno debbo assicurarvi che m'adoprerò per quanto « io posso affinchè i Disegni dei fratelli S. Gallo, e d'altri Architetti del cinquecento tenuti in pregio



Anonimo del sec. XVI. — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

« dai più distinti Artisti di questa Città siano acquistati da persone del paese, e così Firenze non « rimanga priva di questi documenti del sapere de' suoi cittadini e di tanta importanza per la storia « dell'Arte.

« Colgo questa occasione per segnarmi con distinta stima

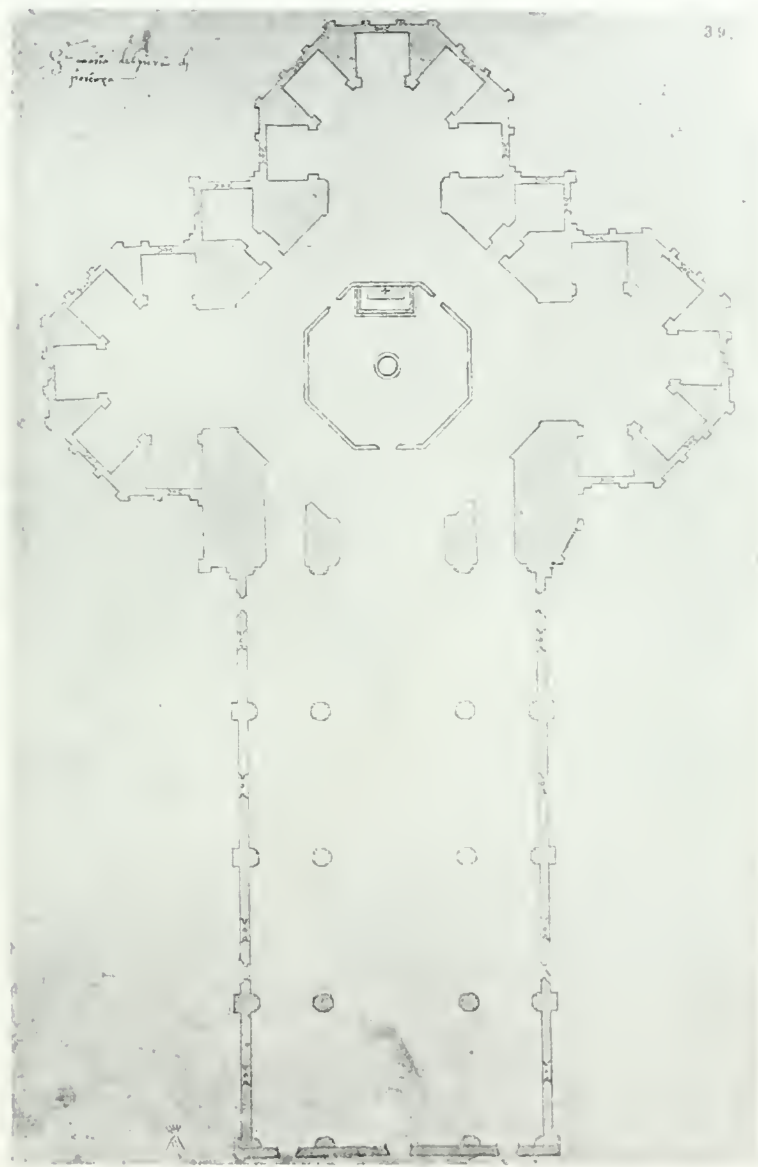
« Di casa 27 Giugno 1830.

« Vostro devotissimo Servitore ed Amico
« G. B. Niccolini ».

4°. Lettera del barone P. E. Visconti al Conte Campello proprietario della raccolta di disegni.

« *Pregiatissimo Signor Conte.*

« Come osservai con mia grande soddisfazione gli antichi disegni ch'Ella conserva in bel nu-
« mero, così leggo adesso con piacere quel che ne scrissero al Sig. Abate Vincenzo Parigi mentre



Anonimo fiorentino del sec. XIV. — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

« esso li possedeva, i signori Stefano Minucci, Giuseppe Del Rosso e Giambattista Niccolini, uomini
« tutti espertissimi nel giudizio di tali cose. Riconobbero essi in queste carte i disegni, e spesso d'ori-
« ginale concetto di Giuliano e di Francesco S. da Gallo, di Michele S. Micheli e di altri insigni maestri.

« Io non posso non unirmi a tal giudizio, quantunque mi confessi minore ai ricordati egregi
« uomini e meno di loro in grado di fare que' confronti che, trattandosi di queste materie, sono il
« fondamento di ogni retta sentenza. Augurandole che possa degnamente collocare tanto pregevoli
« memorie della storia e delle arti acciò siano di giovamento agli studiosi ed ai dotti, mi pregio di
« confermarle i sentimenti della parzialissima mia stima, dicendomi

« Signor Conte, della S. V. Ill.ma, devotissimo Servo obbligatissimo

« Li 30 Giugno 1872 » P. E. VISCONTI

I BUSTI DEL CARDINALE SCIPIONE E UNA SCULTURA BERNINESCA ALLA GALLERIA BORGHESE.



Quanti studiosi e amatori d'arte avevano visto con rammarico partire da Roma per Venezia nel 1891 i due busti superbi del cardinal Borghese scolpiti dal Bernini, sentirono, dal giorno in cui, per una provvida legge invocata da anni, le collezioni Borghesiane divennero di proprietà nazionale, rinascere la speranza che le due opere rientrassero in quel Casino della villa Pinciana che era la loro naturale e storica sede. Il desiderio comune è finalmente stato appagato: i due busti, riportati a Roma nei primi giorni dello scorso gennaio, hanno ripreso posto nella Galleria Borghese, dove sono stati provvisoriamente collocati nel grande salone del pianterreno in attesa che, compiute le basi adatte, si possa dar loro una definitiva sistemazione in migliori condizioni di luce, ben difficili purtroppo ad ottenersi in ambienti come quelli della Galleria Borghese, nei quali la luce non piove tenue dall'alto, ma entra violenta e diffusa da opposte finestre.

Perchè il cardinale Scipione andasse a finire quindici anni fa sulle lagune, tutti ricordano: non certo le ragioni dell'arte o quelle della storia avevano consigliato il trasloco; soltanto le esigenze della contabilità avevano imposto al Ministero — che, per volontà del Villari e per consiglio del Venturi, aveva comprato i due busti alla vendita delle opere Borghesiane non fidecommissarie — di assegnarli alla Galleria di Venezia, la sola che in quel momento potesse disporre di diecimila lire, della somma, cioè, pagata per l'acquisto. E a Venezia i due busti andarono e restarono, accolti da prima con diffidenza, quasi come due intrusi, poi conservati gelosamente come opere tali da recar lustro a qualsiasi più importante raccolta.

Nonpertanto, compiuto nel 1902 l'acquisto delle raccolte di Casa Borghese, la stessa Direzione della Galleria di Venezia aprì le trattative per uno scambio di opere con la Borghese che permettesse il ritorno a Roma dei due magnifici busti del Bernini. Ma uno scambio non era possibile, opponendovisi il vincolo d'indivisibilità delle collezioni fidecommissarie Borghesiane comprate dallo Stato, vincolo imposto nella convenzione d'acquisto; d'altra parte ripugnava il fatto che la Borghese dovesse riavere il « Cardinale » solo a patto di privarsi di qualcuna delle sue opere pittoriche di capitale importanza. Non restava perciò se non attendere il momento in cui qualche nuovo cospicuo acquisto desse il modo di colmare il vuoto che avrebbe lasciato a Venezia la partenza delle due sculture berniniane. Fortuna volle che la desiderata opportunità si presentasse quest'anno. Comparsi successivamente sul mercato, comprati dal Ministero e assegnati alle Gallerie di Venezia, il bel ritratto di Lorenzo Lotto della collezione Carradori di Recanati (1), un'*Ado-*

(1) V. questo *Bollettino*, anno I, fasc. I, pag. 23.

razione di Iacopo Bassano, che è tra le cose più profonde e più suggestive dell'artista, l'affresco del Marescalco della cappella dell'Ospedale a Montagnana, infine quell'*Angelo Annunciatore* di Pier Maria Pennacchi, che risponde alla *Vergine* di S. Francesco della Vigna, parve al nostro Direttore Generale — che fu sempre tra i più caldi sostenitori del ritorno dei due busti a Roma — e al Consiglio supe-



Bernini. — Il cardinale Scipione Borghese.
(Il primo busto).
Roma. — R. Galleria Borghese.

riore dell'arte, che il desiderio di tanti studiosi potesse alfine avere compimento. La restituzione dei due busti fu ordinata e a capo d'anno essi ripresero la via di casa.

*
* *

Sono note le vicende dell'esecuzione di queste due opere. Ricorda il Baldinucci (1) come il Bernini avesse già condotto a termine il primo busto quando scoperse

(1) *Vita del Cavaliere Bernino,* Milano, 1812, p. 18.

un *pelo* nel marmo « che occupava appunto tutto il più bello della fronte », e come, spinto dal desiderio di non presentare al Cardinale l'opera imperfetta, lavorando febbrilmente, in quindici notti compisse un altro ritratto in tutto simile al primo. E continua narrando lo scherzo fatto dal Bernini al Cardinale, tenendogli celato sul principio il secondo busto per godersi prima il turbamento del prelato dinanzi all'opera guasta, indi la gioia di lui all'apparire dell'altro ritratto. Il racconto di Domenico Bernini (1) è, per questa parte, un pochino diverso. Narra Domenico che il padre presentò al Borghese il busto intatto, sperando di farlo passare per quello compiuto prima e di riuscire a tener celato ciò che era avvenuto, che però il Cardinale si accorse dello scambio e l'artista fu costretto a confessare.

La versione del Baldinucci è forse più credibile, anche perchè più conforme al carattere bizzarro e faceto dell'artista; ma quel che nè l'uno nè l'altro dei due biografi ha rilevato è che il *pelo* del marmo dovette dar luogo a una vera e propria frattura. Io credo che ciò non sia stato avvertito finora, eppura la presenza di un grosso pernio infisso verticalmente attraverso il berretto nel cranio, quella di alcuni tasselli di marmo innestati nella nuca e nell'occipite, e, più ancora, un sottile strato di mistura gommosa nella linea della lesione testimoniano all'evidenza che le due parti attraversate dal *pelo* si erano rilasciate e dovettero essere riunite e fissate per modo da impedire un nuovo distacco. Ed è logico presumere che ciò avvenisse per opera dello stesso Bernini, anzitutto per le traccie d'antichità che presenta la riparazione, in secondo luogo per il fatto che il busto, consegnato al Cardinale, restò sempre, fino al giorno in cui partì per Venezia, nelle sale del Museo Borghese e quindi difficilmente fu esposto in quel lunghissimo periodo di tempo a rischi di fratture.

Già il Fraschetti (2) dimostrò erronea l'affermazione dei biografi del Bernini che i due busti fossero eseguiti dall'artista nel tempo della sua prima giovinezza, all'incirca a 15 anni, poco dopo scolpito il ritratto di mons. Montoya e il bustino di Paolo V.

Notava il Fraschetti che nello stesso mese di gennaio 1633 i corrispondenti della Corte Estense mandavano notizie al loro Governo di una testa del cardinal Borghese fatta in marmo dal cavalier Bernini, e Fulvio Testi in una lettera al conte Francesco Fontana menzionava lo stesso ritratto: dalla contemporaneità di tali notizie egli induceva che i due busti dovessero essere compiuti poco prima del 1633, e molto probabilmente nel 1632. Senonchè a me sembra che l'età manifestata dal prelato nel ritratto non permetta di scendere fino all'epoca indicata dal Fraschetti; il Cardinale Borghese, nato nel 1576, era nel 1632, l'anno che precedette quello della sua morte, cinquantaseienne, ma dal ritratto egli appare uomo che non abbia superato i quarantacinque, al più i cinquant'anni. Onde io credo che probabilmente il busto sia stato compiuto verso il 1625 o 1626, quando il Bernini col gruppo di *Apollo e Dafne* aveva ultimato la serie delle quattro opere che il Cardinale gli aveva commesso, e quando perciò costui doveva sentire più vivo il desiderio di affidare allo stesso magnifico artista l'incarico di ritrarre in marmo la sua effigie. Nè i documenti citati dal Fraschetti si oppongono; in fondo la stessa informazione dei corrispondenti estensi, non ostante la loro prontezza e diligenza nel tenere al corrente il loro Governo degli avvenimenti romani, non ci fornisce una data sicura, ma solo un termine *ante quem;* lo stesso dicasi della lettera del Testi, nella quale

(1) *Vita del Cavalier Bernino*, Roma, 1713, p. 10.

(2) S. Fraschetti, *Il Bernini*, Milano, Hoepli, MDCCCC, 107.

non si accenna affatto se il busto fosse opera di recentissima esecuzione o no; quanto alla contemporaneità delle notizie ognuno vede come possa essere del tutto casuale (1).

Il secondo busto nell'intenzione dell'artista doveva essere identico al primo, anzi è probabile che il Bernini credesse di aver fatto con esso cosa anche più perfetta, e tale apparve agli occhi del prelato la nuova opera priva della lesione che ne deturpava la fronte. Ma s'illusero entrambi. Il carro condotto dal genio non passa due volte negli stessi solchi: Gian Lorenzo Bernini, tempra titanica di creatore, era inferiore al compito di copiare, anche se dovesse copiare il più grande artista del tempo suo: se stesso. Voi vedrete corrispondersi precisamente nei due busti la modellatura, le pieghe, ogni particolare, direi ogni colpo di scalpello e di lima, ma l'anima di quelle due figure non è più la stessa. Quella che, nel secondo busto, parve al Fraschetti maggiore dolcezza, più squisita finezza, è invece, a mio avviso, indizio di una vita meno intensa in quella testa superba, di una mano che accarezza, non plasma. Sembra infatti di scorgere nel secondo busto come la traccia di una energia affievolita, di una ispirazione meno potente, di un tocco meno risoluto, di una volontà meno ferrea. E non è illusione la nostra: plasmando il primo busto di getto, dinanzi al modello vivente, il Bernini vi stampava l'impronta di un genio che crea, eseguendo diligentemente e cautamente sul primo il secondo, imbavagliava la sua fantasia e incatenava quella mano intollerante di tradurre nel marmo altri modelli all'infuori dei fantasmi che l'ispirazione, alimentata dallo studio della natura umana, gli accendeva dinanzi agli occhi della mente.

Non ostante questa minor forza di espressione anche la seconda testa ci trae all'ammirazione per gli stessi pregi della prima. Difficilmente immagine umana e, attraverso l'immagine, spirito umano furono sentiti e riprodotti con maggiore acutezza, sapienza e verità. In quel corpo pingue, in quelle guancie enfiate tra cui sembra a stento farsi strada il respiro grosso e asmatico, in quel capo eretto, in quello sguardo da dominatore da cui pur traspare una certa bonarietà, pulsa la vita ed è impresso un carattere con segni che fanno di questo uno dei ritratti più profondamente psicologici che l'arte abbia creato. Mai forse il Bernini raggiunse vette più alte nel rendere una figura umana, mai meglio che in queste opere egli seppe

(1) A proposito della data dell'opera e dei documenti citati può sorgere un dubbio. La testa del Cardinale Borghese di cui si parla nel dispaccio estense e nella lettera del Testi è poi quella che adorna ora di nuovo le aule dei Borghese? Nè il Baldinucci, nè Domenico Bernini accennano minimamente che il ritratto fosse all'artista commesso dal Pontefice, anzi il primo lascia chiaramente intendere che l'opera fosse eseguita per incarico del Cardinale medesimo, il secondo lo afferma in modo esplicito. Orbene, come mai il corrispondente estense scriveva: « Il cavalier Bernini *di commissione del Papa* ha fatto in marmo la testa del cardinal Borghese.. »? E come mai i corrispondenti medesimi, sempre pronti, come ben ricorda il Fraschetti, a segnalare i fatti anche più semplici della vita romana e i pettegolezzi di Palazzo, avrebbero indicato perfino il prezzo pagato per l'opera e taciuto la doppia fatica, il nuovo *tour de force* compiuto dal Bernini che pure doveva essere stato argomento di discorsi a Corte e in città? E se il ritratto fu eseguito per incarico di Papa Urbano VIII, come l'avrebbe avuto il Cardinale? Forse in dono? E, in ogni modo, come spiegare così grande discordanza nel tempo assegnato al ritratto dai biografi e dai due documenti ricordati? D'altra parte può sembrare un poco strano che il Bernini, già famoso ritrattista, dopo aver tanto lavorato per il Cardinal Scipione, dovesse attendere fino al 1633 l'onore di effigiare il suo Mecenate. Sorge pertanto la domanda se il Bernini non abbia ricevuto due volte commissione di ritrarre il Cardinale Borghese: una volta dallo stesso prelato in un anno, come io credo, degli ultimi del pontificato di Gregorio XV o dei primissimi di quello di Urbano VIII; una seconda dal Pontefice intorno al 1632, come voleva il Fraschetti. In questo caso dove sarebbe andato a finire il ritratto fatto fare da Urbano VIII? Ripeto: non voglio risolvere un quesito; mi limito ad accennare a un dubbio

piegare il marmo a essere muscolo, adipe, stoffa, luce di sguardo, espressione di pensiero. Onde il busto della *Delizia di Roma*, insieme con quello terrificante nella sua cruda verità, di Monsignor Montoya, ora a S. Maria in Monserrato, con l'altro



Busto di vecchia signora. — Scuola romana del sec. XVII.
Roma, R. Galleria Borghese.

di Luigi XIV che riempie di sè la sala di Diana a Versailles, forma la triade dei capolavori che rappresentano, nel campo della ritrattistica, l'alba, il meriggio, il tramonto nella vita del grandissimo artista.

*
* *

Il Cardinal Borghese rientrando nella sua antica dimora regale vi ha trovato un'ospite nuova: una bella scultura in marmo rappresentante a mezzo busto in grandezza naturale una figura di donna in costume del sec. XVII.

Un grande velo, simile a quello che appare sovente nei ritratti di donna Olympia

Pamphyli (1), adorna il capo della vecchia signora. Appuntato ai capelli sull'alto della fronte le scende posteriormente sulle spalle quasi a formare alla testa reclinata un'ampia nicchia che dà ai lineamenti anche maggior risalto.

Il costume della donna e lo stile dell'opera ci richiamano indubitabilmente a quella scuola romana barocca di scultura che quasi s'impersonò in Gian Lorenzo Bernini, tanto la luce abbagliante del suo genio fece impallidire quella de' suoi contemporanei e seguaci. Ma allo scalpello del Bernini non possiamo dare questa scultura: alcune deficienze nella costruzione del modellato, non scevro di qualche convenzionalità come nella mascella e nel mento, un'accentuata tendenza a fare i piani larghi e squadrati, qualche leggiera titubanza nella tecnica, una certa superficialità nell'interpretazione del carattere della persona rappresentata debbono fare escludere che in quest'opera abbia avuto mano colui che non soltanto fu un incomparabile riproduttore di maschere umane, ma un profondo scrutatore di anime, e ai caratteri seppe strappare i segreti della loro natura per riprodurli indelebilmente su i volti.

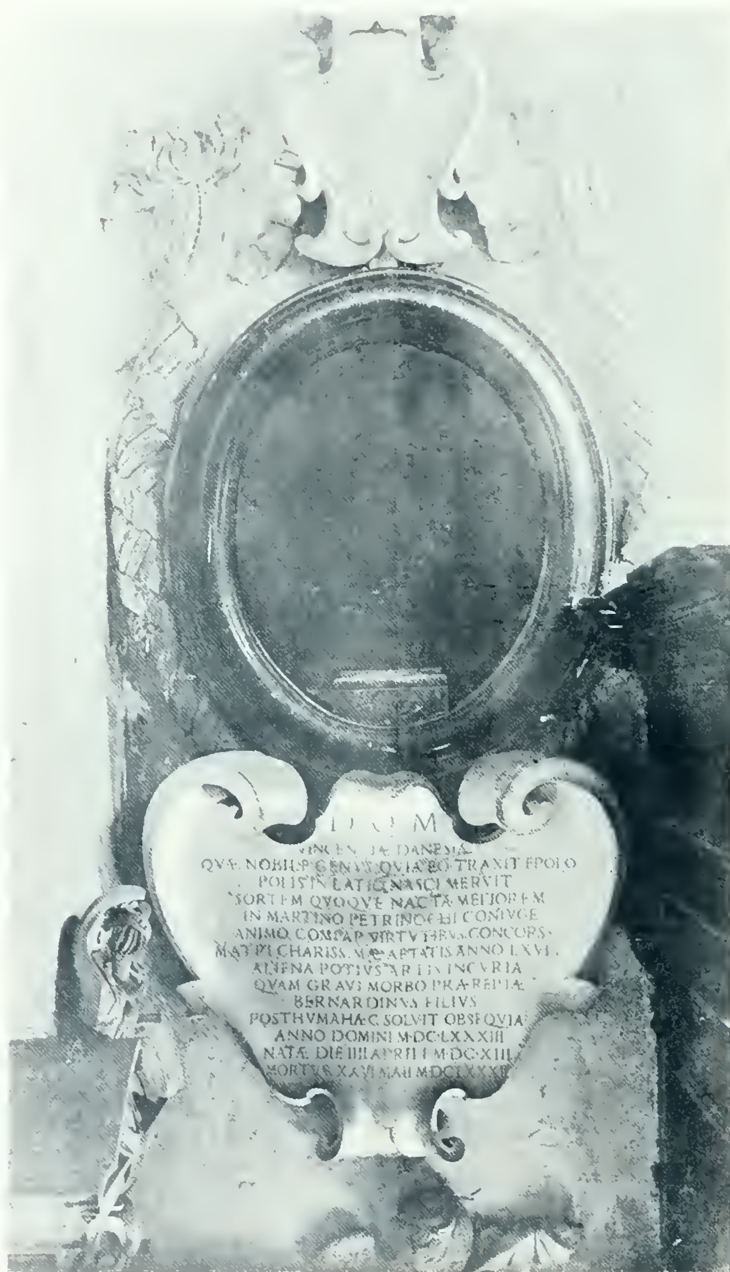
Se non al Bernini, per altro, ad uno de' suoi migliori seguaci deve essere attribuita questa scultura: troppo poco però noi sappiamo ancora di costoro, a malgrado delle notizie di Domenico Bernini e delle ricerche del Fraschetti, e troppa oscurità avvolge ancora le numerose opere dei Berniniani sparse qua e là per il mondo, perchè si possa con certezza pronunziare un nome. È Francesco Duquesnoy? O forse lo stesso Algardi? È il Finelli? È Antonio Giorgetti? O Giulio Cartari, Raggi o Ferrata?.... Accettando la congettura che esporrò in seguito, i nomi dei primi andrebbero esclusi per ragioni cronologiche.

Il ritratto è di un realismo che potremmo chiamare addirittura fotografico: in quelle labbra molli che, non più sostenute dalla corona dei denti, si avvallano tra le gengive; in quegli occhi dallo sguardo stanco, infossati nelle scarne occhiaie; in quel collo scheletrico nel quale la pelle raggrinzita mal riesce a celare la cartilagine della trachea, sopratutto in quel mirabile torace nel quale s'indovina sotto la stoffa, la flaccidezza dei muscoli immiseriti, è resa la vecchiaia con una verità profondamente impressionante e con un magistero d'arte che dà il diritto allo scultore che compì quest'opera di non essere confuso nella folla degl'ignoti, ma conosciuto, apprezzato e studiato.

Ma se purtroppo per ciò che riguarda l'autore non siamo in grado di pronunziare con sicurezza un nome, neanche sulla provenienza di quest'opera ci è concesso di dare informazioni certe. Dall'antiquario che la vendette nulla potè sapere in proposito la Direzione generale delle Belle Arti cui si deve l'interessante acquisto; ma un'ipotesi si affaccia subito alla mente: che il busto, collocato entro una nicchia, abbia ornato un giorno un monumento funebre. Confortano questa ipotesi l'esistenza di un anello infisso nella parte posteriore del busto, il fatto che la scultura, sempre nella parte posteriore, non è condotta a finimento; in ultimo la considerazione che il contorno della testa e del corpo segue una linea elittica in guisa da lasciare arguire che il marmo bene si adattasse entro una nicchia ovale. Da quel sepolcro esso fu tratto? Avendomi un amico, noto studioso d'arte e sicuro conoscitore di cose romane, Giovanni Bedeschi, espresso una sua congettura, che il busto, cioè, ornasse il monumento murale fatto erigere nel 1683 sul lato sinistro della

(1) V. ad es. quello della Galleria Doria (n. 408) ed il busto attribuito all'Algardi nella stessa Galleria. Sembra che codesto velo facesse parte del costume delle *Maestre Pie*, un'istituzione fondata a S. Martino al Cimino appunto da donna Olympia per l'istruzione delle fanciulle povere.

parete interna della facciata di S. Maria del Popolo, da Bernardino Petrinocchi alla madre sua Vincenza Danesi morta di 68 anni nel 1682, ho voluto verificare se la provenienza del busto, congetturata o, meglio, intuita dal Bedeschi, avesse



Monumento di Vincenza Danesi. — *Roma*, Chiesa di S. Maria del Popolo.

molte probabilità. Orbene il monumento della Danesi, come appare dalla unita riproduzione, ha appunto nella parte sovrastante l'iscrizione una nicchia oggi chiusa da una lastra metallica imbrattata di coloracci, ma non chiusa tanto da non lasciar scorgere il pieduccio di verde antico che sosteneva un busto. Rimossa codesta lastra e confrontate le misure ho trovato che quelle della scultura ora nella Galleria

Borghese corrispondono per modo a quelle della nicchia, che se il busto medesimo fosse collocato oggi nella nicchia sembrerebbe fatto appunto per essa. C'è di più: nel fondo del vano vedesi ancora infisso un grosso chiodo da cui pende la cordicella che sosteneva il busto: ora, l'altezza di questo chiodo dal piano del peduccio è precisamente quella alla quale dovrebbe essere infisso affinchè, dato il punto ove si trova l'anello di ferro nel dorso del busto, collocando la scultura entro la nicchia, esso potesse sorreggerla.

Dopo ciò io non voglio concludere addirittura, senza prove, ma solo con qualche indizio, che la scultura provenga dal monumento Danesi, ma certo la congettura è da ammettere come probabile fino al giorno in cui un fatto nuovo non venga a distruggerla o a trasmutarla in certezza.

Ettore Modigliani.

ATTI UFFICIALI

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE

RE D'ITALIA.

Visto il ricorso straordinario del Sindaco di Montefiore dell'Aso, autorizzato dal Consiglio comunale con sua deliberazione del 12 settembre 1907, contro il decreto 30 agosto dello stesso anno, mediante il quale il Prefetto della provincia di Ascoli Piceno annullava la deliberazione 4 agosto che autorizzava la vendita di un quadro di Carlo Crivelli, già esistente nella chiesa ex conventuale di S. Francesco ed ora depositato in quella di Santa Lucia della stessa città;

Sentito il parere del Consiglio di Stato, la cui motivazione intendesi come qui riprodotta;

Visti gli articoli 24 della legge 7 luglio 1866 n. 3036, 2 della legge 12 giugno 1902 n. 185, e 12 n. 4 del testo unico delle leggi sul Consiglio di Stato, approvato con Regio decreto del 17 agosto 1907 n. 638.

Abbiamo decretato e decretiamo:

Il ricorso del Sindaco di Montefiore dell'Aso è respinto;

Il Nostro Ministro Segretario di Stato per la pubblica istruzione è incaricato della esecuzione del presente decreto, che sarà registrato alla Corte dei Conti.

Dato a Roma addì 13 febbraio 1908.

VITTORIO EMANUELE

Rava.

Ministero dell'Interno - Direzione Generale dell'Amministrazione civile Div. 2 Sez. 2.

23 gennaio 1908 N. 15100. 19-33049.

Ai Signori Prefetti del Regno.

COSTRUZIONI SU AREE DI INTERESSE ARCHEOLOGICO.

La Commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e d'arte, in recente adunanza, ha fatto voti perchè da ora innanzi i progetti di costruzioni, per conto delle pubbliche amministrazioni governative, provinciali e comunali, su aree d'interesse archeologico, vengano preliminarmente comunicati al Ministero della Pubblica Istruzione, affinchè si possano fare prima indagini nel sottosuolo e si provveda allo studio ed eventualmente alla conservazione totale o parziale delle fabbriche che si rinvenissero.

Aderendo alla proposta ispirata alla tutela del patrimonio artistico ed archeologico nazionale, prego le SS. LL. di voler dare opportune disposizioni al riguardo e favorire un cenno di assicurazione.

Pel Ministro: f. Pironti.

Il nuovo Disegno di Legge per le Antichità e Belle Arti.

La Camera dei Deputati, nella seduta dell' 8 febbraio scorso, ha discusso il disegno di legge per le Antichità e Belle Arti » presentato dal Ministro dell'istruzione pubblica (Rava), di concerto col Ministro del Tesoro (Maiorana) e, con lievi modificazioni, lo ha approvato nella seduta del 12 febbraio con voti favorevoli 222 e 24 contrari.

Ecco il testo del disegno di legge, che sarà in questi giorni presentato al Senato:

ART. 1. — Sono soggette alle disposizioni della presente legge le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico o artistico.

Ne sono esclusi gli edifici e gli oggetti d'arte di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni.

Tra le cose immobili sono compresi i giardini, le foreste, i paesaggi, le acque, e tutti quei luoghi ed oggetti naturali che abbiano l'interesse sovraccennato.

Tra le cose mobili sono pure compresi i codici, gli antichi manoscritti, gli incunabuli, le stampe e incisioni rare e di pregio e le collezioni numismatiche.

ART. 2. — Le cose di cui all'articolo precedente, sono inalienabili quando appartengono allo Stato, a comuni, a provincie, a fabbricerie, a confraternite, a enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e ad ogni ente morale riconosciuto.

Il Ministero della pubblica istruzione, su le conformi conclusioni del Consiglio superiore per le antichità e belle arti, istituito con la legge 27 giugno 1907, n. 386, potrà permettere la permuta di tali cose da uno a un altro degli enti sopra nominati quando non derivi danno alla loro conservazione e non ne sia menomato il pubblico godimento.

ART. 3. — I sindaci, i presidenti delle Deputazioni provinciali, i fabbriceri, i parroci, i rettori di chiese, ed in generale tutti gli amministratori di enti morali presenteranno al Ministero della pubblica istruzione, secondo le norme che saranno sancite nel regolamento, l'elenco descrittivo delle cose di cui all'articolo 1, di spettanza dell'ente morale da loro amministrato.

ART. 4. — Il Ministero della istruzione pubblica ha facoltà di provvedere, ove occorra, alla integrità e alla sicurezza delle cose previste nell'articolo 2, facendole trasportare e custodire temporaneamente in pubblici istituti.

Esso ha anche la facoltà di far restaurare, ove occorra, le predette cose e di adottare tutte le provvidenze idonee ad impedirne il deterioramento. Le spese saranno a carico dell'ente proprietario, se ed in quanto l'ente medesimo sia in grado di sostenerle.

Contro il giudizio sulla necessità della spesa e la possibilità dell'ente a sostenerla è dato ricorso alla V Sezione del Consiglio di Stato.

ART. 5. — Colui che come proprietario o per semplice titolo di possesso detenga una delle cose di cui all'art. 1, della quale l'autorità gli abbia notificato in qualunque modo l'interesse, non può trasmetterne la proprietà o dimetterne il possesso senza farne denuncia al Ministero della pubblica istruzione.

ART. 6. — Il Governo avrà il diritto di acquistare la cosa al medesimo prezzo stabilito nel contratto di alienazione. Questo diritto dovrà essere esercitato entro tre mesi dalla data della denuncia: il termine potrà essere prorogato fino a sei mesi quando per la simultanea offerta di più cose il Governo non abbia in pronto le somme necessarie agli acquisti.

Durante questo tempo il contratto rimane sottoposto alla condizione risolutiva dell'esercizio del diritto di prelazione e l'alienante non potrà effettuare la tradizione della cosa.

ART. 7. — Le cose di che all'articolo 1, siano mobili o immobili, qualora deteriorino o presentino pericolo di deterioramento e il proprietario non provveda ai necessari restauri in un termine assegnatogli dal Ministero dell'istruzione pubblica, potranno essere espropriate.

Il diritto di tale espropriazione spetterà, oltre che allo Stato, alle provincie ed ai comuni, anche agli enti che hanno per fine speciale la conservazione dei monumenti.

ART. 8. — È vietata l'esportazione dal Regno delle cose che abbiano interesse storico, archeologico o artistico tale che la loro esportazione costituisca un danno grave per la storia, l'archeologia o l'arte, ancorchè per tali cose non sia stata fatta la diffida di cui all'articolo 5.

Il proprietario o possessore delle cose di che all'art. 1, il quale intende esportarle, dovrà farne denuncia all'ufficio di esportazione, il quale giudicherà, in numero di tre funzionari a ciò preposti sotto la loro personale responsabilità, se sono della natura di quelle di cui è vietata l'esportazione come sopra.

Nel caso di dubbio da parte dell'ufficio o di contestazione da parte di chi chiede la esportazione intorno alla natura delle cose presentate all'esame dell'ufficio, la risoluzione del dubbio o della contestazione sarà deferita al Consiglio superiore.

ART. 9. — Entro il termine di tre mesi, che può essere prorogato a sei per la ragione di cui all'art. 6, il Governo potrà acquistare la cosa denunciata per l'esportazione qualora il proprietario non dichiari di rinunziare ad esportarla.

Sorgendo divergenza fra la dichiarazione di prezzo fatta dall'esportatore e l'offerta del Governo, il prezzo è determinato da una Commissione di periti nominati per metà dall'esportatore e per metà dal Ministero della istruzione. Quando si abbia parità di voti, deciderà un arbitro scelto di comune accordo; e ove tale accordo manchi, l'arbitro sarà nominato dal primo presidente della Corte d'appello.

La stima stabilirà il prezzo all'interno, indipendentemente da ogni sopravalutazione che la cosa potrebbe conseguire per la sua esportazione e rivendita all'estero.

Durante il termine suddetto, la cosa sarà custodita a disposizione del Governo; e quando

questo non intenda farne acquisto, sarà restituita al proprietario con la diffida di non esportarla qualora sia della natura di quelle di cui è vietata la esportazione.

Art. 10. — Indipendentemente da quanto è stabilito nelle leggi doganali, l'esportazione di qualunque cosa di cui all'art. 1, è soggetta ad una tassa progressiva applicabile sul valore della cosa, secondo la tabella annessa alla presente legge.

Il valore è stabilito in base alla dichiarazione dell'esportatore riscontrata con la stima degli uffici di esportazione.

In caso di dissenso il prezzo è determinato da una Commissione nominata come è detto sopra. La stima sarà fatta con i criteri di che all'articolo precedente.

Art. 11. — La tassa di esportazione non è applicabile alle cose importate da paesi stranieri qualora ciò risulti da certificato autentico, secondo le norme da prescriversi nel regolamento, purchè la riesportazione non avvenga oltre il termine di cinque anni.

Questo termine sarà prorogato di cinque anni, alla sua scadenza, su richiesta degli interessati.

Art. 12. — Le cose previste nell'articolo 2 non potranno essere demolite, rimosse, modificate nè restaurate senza l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione.

Contro il rifiuto dell'autorizzazione è dato ricorso all'autorità giudiziaria.

Art. 13. — La stessa disposizione è applicabile alle cose di cui all'articolo 1, immobili per natura o reputate tali per destinazione a norma dell'articolo 414 del codice civile, quando sono di proprietà privata.

Contro il rifiuto del Ministero è dato ricorso all'autorità giudiziaria.

Art. 14. — Nei Comuni, nei quali si trovano cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge, possono essere prescritte, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni, piani regolatori, le distanze, le misure e le altre norme necessarie allo scopo che le nuove opere non danneggino la prospettiva o la luce richiesta dai monumenti stessi.

Art. 15. — Il Governo può eseguire scavi per intenti archeologici in qualunque punto del territorio dello Stato, quando con decreti del Ministero della pubblica istruzione ne sia dichiarata la convenienza.

Il proprietario del fondo, ove si eseguiscono gli scavi, avrà diritto a compenso per il lucro mancato e per il danno che gli fosse derivato. Ove il detto compenso non possa fissarsi amichevolmente esso sarà determinato con le norme stabilite dagli articoli 65 e seguenti della legge 25 giugno 1865, n. 2359, in quanto siano applicabili.

Le cose scoperte appartengono allo Stato. Invece del compenso di cui sopra, il Governo potrà rilasciare al proprietario del fondo, che ne faccia richiesta, le cose scoperte o parte di esse, quando non siano giudicate necessarie per le collezioni dello Stato.

Art. 16. — Ove il Governo lo creda opportuno, potrà espropriare i terreni in cui dovranno eseguirsi gli scavi.

La stessa facoltà gli compete quando occorra provvedere così alla conservazione di ruderi e di monumenti, venuti in luce casualmente o in seguito a scavi, come alla delimitazione della zona di rispetto e alla costruzione di strade di accesso.

La dichiarazione di pubblica utilità di tale espropriazione, previo parere del Consiglio superiore per le antichità e belle arti è fatta con decreto reale su proposta del ministro della pubblica istruzione, nel modo indicato all'art. 12 della legge 25 giugno 1865, n. 2359, e il prezzo dello stabile da espropriarsi sarà determinato con le norme del Capo IV di detta legge.

Nella stima del prezzo del fondo non sarà però tenuto conto del presunto valore delle cose di interesse archeologico, che si ritenga potervisi rinvenire.

Art. 17. — Potrà il Ministero della pubblica istruzione concedere a enti ed a privati licenza di eseguire ricerche archeologiche, purchè essi si sottopongano alla vigilanza degli ufficiali dell'Amministrazione e osservino tutte le norme che da questa saranno imposte nell'interesse della scienza.

Delle cose scoperte sarà rilasciata agli enti o ai privati la metà oppure il prezzo equivalente alla metà, a scelta del Ministero della pubblica istruzione. Il valore delle cose sarà stimato nel modo dell'articolo 9.

La licenza sarà immediatamente ritirata ove non si osservino le prescrizioni di cui nella prima parte di questo articolo.

Il Governo potrà pure revocare la licenza, quando voglia sostituirsi ai detti enti o ai privati nella iniziativa o nella prosecuzione dello scavo. In tale caso però dovrà concedersi ad essi il rimborso delle spese per gli scavi già eseguiti, senza pregiudizio della eventuale partecipazione loro, nella misura sopraindicata, alle cose che fossero già state scoperte al momento della revoca della licenza.

Potrà il ministro, sul conforme parere del Consiglio superiore delle antichità e belle arti consentire che tutte le cose scavate rimangano in proprietà di provincie o di comuni che siano proprietari di un museo.

Art. 18. — Tanto il fortuito scopritore di oggetti di scavo o di resti monumentali, quanto il detentore di essi debbono farne immediata denuncia all'autorità competente e provvedere alla loro conservazione temporanea lasciandoli intatti fino a quando non siano visitati dalla predetta autorità.

Trattandosi di oggetti di cui non si possa altrimenti provvedere alla custodia, potrà lo scopritore rimuoverli per meglio guarentirne la sicurezza e la conservazione fino alla visita di cui sopra.

Il Ministero della pubblica istruzione li farà visitare entro trenta giorni dalla denuncia.

Delle cose scoperte fortuitamente sarà rilasciata la metà o il prezzo equivalente, a scelta del Ministero della pubblica istruzione, al proprietario del fondo, fermi stando i diritti riconosciuti al ritrovatore dal Codice civile verso il detto proprietario.

Art. 19. — Le stesse facoltà spetteranno al Governo allorchè si tratti di cose scoperte in seguito a scavi di cui fosse stata concessa licenza a istituti o cittadini stranieri o che da loro fossero state fortuitamente scoperte; e qualora il Governo ritenga di poter rilasciare a detti istituti o cittadini stra-

...en parte delle cose scoperte a norma dei due precedenti articoli, esse non potranno venire esportate dal territorio dello Stato, ma dovranno essere mantenute in condizioni da giovare alla pubblica cultura in Italia, qualora siano di quelle di che all'articolo 8.

Art. 20. — Le disposizioni della presente legge sono applicabili anche alle cose che hanno solo interesse paleontologico.

Art. 21. — La riproduzione dalle cose di cui all'art. 1, che siano di proprietà dello Stato, quando sia di volta in volta permessa, andrà soggetta alle norme e alle condizioni da stabilirsi nel regolamento.

Il permesso di fotografare le cose di cui all'art. 1, di proprietà dello Stato, si intenderà sempre vincolato alla condizione che il fotografo non possa pretendere il pagamento di alcun diritto per la riproduzione che da altri si faccia con mezzi foto-meccanici da tali fotografie, quando la riproduzione, indicando il nome del fotografo, sia fatta ad illustrazione del testo in pubblicazioni edite in Italia e utili alla pubblica cultura.

Art. 22. — L'introito della tassa d'ingresso alle gallerie ed ai musei del Regno è destinato interamente a beneficio dei singoli istituti da cui proviene. Gli istituti il cui introito superi ventimila lire, non avranno più alcun assegno a titolo di dotazione, e il fondo relativo si devolverà ad esclusivo vantaggio degli istituti che hanno proventi minori.

Le somme rimaste disponibili alla chiusura dell'esercizio finanziario sul capitolo « *Musei, Gallerie, scavi di antichità e monumenti — Spese da sostenersi con la tassa d'entrata* » saranno conservate fra i residui anche e se non impegnate; e sul fondo complessivo delle assegnazioni di competenza e dei residui potranno imputarsi tanto le spese di competenza propria dell'esercizio, quanto le spese residue, senza distinzione dell'esercizio cui le spese stesse si riferiscono, purchè pertinenti ai fini della presente legge e di quella del 27 maggio 1875.

Art. 23. — Alla denominazione del capitolo inscritto nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione, agli effetti dell'articolo 3 della legge 27 giugno 1903, n. 242, con lo stanziamento di lire 300,000, è sostituita la seguente: « *Somme da versarsi al conto corrente istituito presso la Cassa depositi e prestiti per l'acquisto eventuale di cose d'arte e d'antichità* ».

In aumento a tale capitolo verranno altresì portate, mediante decreto del Ministro del Tesoro, le somme corrispondenti ai proventi ottenuti dalla vendita di pubblicazioni ufficiali, fotografie ed altre riproduzioni di cose di antichità e d'arte, dall'applicazione delle tasse, delle pene pecuniarie e delle indennità stabilite dalla presente legge.

Art. 24. — Presso la Cassa depositi e prestiti è aperto un conto corrente fruttifero intestato al Ministero della pubblica istruzione, al quale dovranno affluire:

a) la somma di lire 1,000,000, già versata in conto corrente fruttifero presso la Cassa depositi e prestiti, in virtù dell'articolo 3 della legge 14 luglio 1907, n 500;

b) gli interessi della rendita consolidata di lire 4,000,000 regolarmente versati alla Cassa stessa, a norma della legge summentovata. Detti interessi verranno riscossi alle scadenze semestrali a cura della Cassa dei depositi e prestiti;

c) le somme stanziate e da stanziarsi in bilancio come all'articolo 23;

d) gli interessi da liquidarsi annualmente sul credito del conto corrente,

e) le somme che da enti morali o da privati vengono destinate ad accrescere il fondo di che al comma *c*.

Art. 25. — Il Ministero della pubblica istruzione ha facoltà di disporre degli interessi di cui al comma *c* dell'articolo precedente e degli interessi delle somme di cui al comma *e*, al fine di contrarre mutui e costituire rendite vitalizie destinate agli acquisti di cui alla legge 14 luglio 1907, n. 500.

Gli interessi su detti mutui e l'ammontare delle rendite vitalizie non potrà mai superare complessivamente le somme disponibili secondo il comma precedente.

Art. 26. — Col regolamento si determinano le norme con le quali, sentito il Consiglio superiore delle antichità e belle arti, si può procedere a detti acquisti con mutui o costituzione di rendite vitalizie.

Art. 27. — Il Ministero della pubblica istruzione potrà valersi del credito risultante dal conto corrente istituito presso la Cassa dei depositi e prestiti per gli eventuali acquisti di cui alla legge 14 luglio 1907, n. 500, prelevando da esso, mediante appositi decreti, le somme all'uopo occorrenti.

Però dalla somma di lire 1,000,000 versata al conto corrente suddetto, potrà il Ministero della pubblica istruzione prelevare non oltre lire 700,000 nell'esercizio finanziario 1907-908 e lire 300,000 nel 1908-1909, con facoltà di valersi negli esercizi successivi delle somme non prelevate precedentemente.

Art. 28. — Le somme prelevate dal conto corrente a norma del precedente articolo verranno versate in tesoreria, con imputazione ad uno speciale capitolo del bilancio dell'entrata con la denominazione: « *Somme prelevate dal conto corrente con la Cassa dei depositi e prestiti costituito dalle assegnazioni destinate all'acquisto di cose d'arte e di antichità* », e inscritte, mediante decreto del ministro del tesoro, ad apposito capitolo del bilancio della Pubblica istrizione con la denominazione: « *Acquisto di cose d'arte e di antichità* ».

A carico del detto capitolo verrà altresì imputato il pagamento dell'annua somma di lire 100,000, di cui all'articolo 2, comma terzo, della legge 9 giugno 1901, n. 203, concernente l'acquisto del Museo Boncompagni-Ludovisi.

Art. 29. — Le alienazioni, fatte contro i divieti contenuti nella presente legge sono nulle di pieno diritto.

Gli amministratori e gli impiegati degli enti morali, che abbiano trasgredito alle disposizioni dell'articolo 2, sono puniti con multa da 200 a 10,000 lire.

La multa viene pure applicata al compratore quando sia a sua conoscenza che la cosa è tra quelle di cui è vietata l'alienazione.

Art. 30. — L'omissione della denuncia di cui all'articolo 5 è punita con la multa da 500 a 10,000 lire.

Art. 31. — Se per effetto della violazione degli articoli 2, 5 e 6 la cosa non si può più rintracciare od è stata esportata dal Regno, alle dette pene si aggiunge una indennità equivalente al valore della cosa, salve le disposizioni dell'articolo successivo.

Art. 32. — Sarà considerato contrabbando e come tale punito a norma degli articoli 97 a 107, 109 e 110 del testo unico della legge doganale, approvato con Regio Decreto 26 gennaio 1896, n. 20, l'esportazione consumata o tentata delle cose di cui nella presente legge:

a) quando la cosa non sia presentata alla dogana;

b) quando essa sia presentata, ma con falsa dichiarazione o nascosta, o frammista ad oggetti di altro genere, in modo da far presumere il proposito di sottrarla alla licenza di esportazione e al pagamento della tassa relativa.

La cosa sarà inoltre confiscata a favore dello Stato, e ove questo non possa più impossessarsene, l'esportatore ne pagherà il valore corrispondente.

La ripartizione delle multe sarà fatta nel modo che verrà stabilito dal regolamento per l'esecuzione della presente legge.

Art. 33. — Alle violazioni degli articoli 12 e 13 è applicabile la multa indicata nell'articolo 30. Se il danno è in tutto o in parte irreparabile, il trasgressore dovrà pagare un'indennità equivalente al valore della cosa perduta od alla diminuzione del suo valore.

Art. 34. — Le violazioni degli articoli 17 e 18 sono punite con la multa da 1000 a 2000 lire e in caso di danni in tutto o in parte irreparabili si applicherà la disposizione del capoverso dell'articolo precedente.

Le cose rinvenute sono confiscate.

Art. 35. — L'amministratore dell'Ente morale che entro tre mesi dall'invito direttogli dal Ministero della pubblica istruzione non presenterà l'elenco delle cose di che all'articolo 3 o presenterà una denuncia dolosamente inesatta, sarà punito nel primo caso con la multa da 200 a 10,000 lire e nel secondo con la multa da 1,000 a 10,000 lire.

Art. 36. — Nel caso di non eseguito pagamento delle multe stabilite nella presente legge sono applicabili le disposizioni dell'articolo 19 del codice penale.

Art. 37. — Ogni cittadino che gode dei diritti civili ai sensi degli articoli 1 e 3 del codice civile e ogni ente legalmente riconosciuto potrà agire in giudizio nell'interesse del patrimonio archeologico, artistico e storico della nazione contro i violatori della presente legge.

L'azione popolare è circoscritta alle violazioni degli articoli 2, 5, 8, 12, 13, 18, 29 e 35.

Art. 38 — Quando nella presente legge si fa richiamo al Consiglio superiore si intende designata quella sezione che è competente a conoscere per ragioni di materia.

Art. 39. — Con regolamento da approvarsi con Decreto reale, sentito il parere del Consiglio di Stato, saranno determinate le norme per l'esecuzione della presente legge.

Art. 40 — Sono abrogate le leggi 12 giugno 1902, n. 185, 27 luglio 1903, n. 242, nonchè l'articolo 1° della legge 14 luglio 1907, n. 500 e tutte le altre disposizioni in materia, salvo quanto è stabilito con l'articolo 4 della legge 28 giugno 1871, n. 286, con gli articoli 2 e 3 della legge 14 luglio 1907, n. 500 e nelle leggi 8 luglio 1883, n. 1461 e 7 febbraio 1892, n. 31.

Art. 41. — Le tasse di esportazione sono applicate secondo la seguente tabella:

Sulle prime	lire 5000	il 5	per cento
Sulle seconde	»	» il 7	»
Sulle terze	»	» il 9	»
Sulle quarte	»	» l'11	»

e così di seguito fino a raggiungere con l'intera tassa il 20 per cento del valore della cosa esportata.

Art. 42. — È data facoltà al Governo del Re di coordinare in testo unico questa legge e le altre sulla medesima materia.

NOTIZIE

MONUMENTI.

VENETO.

VICENZA. — Basilica Palladiana. — Nel giugno 1907 il Ministero pagò lire 1766,55 come suo concorso nella spesa per i lavori di consolidamento della Basilica Palladiana; proseguitisi i lavori, si paga ora un altro contributo di lire 1304,43.

UDINE. — Restauri al Castello. — Il Ministero, che già precedentemente aveva dato 3000 lire come suo concorso nella spesa pei restauri al Castello di Udine, ha ora pagato un altro sussidio della medesima entità.

TOSCANA.

AREZZO — Chiesa di S. Francesco. — Sono state pagate 3000 lire come contributo del Ministero nella spesa per i lavori di sistemazione e di ripristino della chiesa di S. Francesco. Con questo pagamento la spesa sostenuta dal Ministero per tali lavori arriva a circa lire 22,000.

— Chiesa dei SS. Jacopo e Bernardo. — Si sono pagate lire 420,70 a titolo di contributo nella spesa occorsa pel restauro di alcuni affreschi all'esterno della chiesa dei SS. Jacopo e Bernardo.

S. GIMIGNANO. — Casa prepositurale. — Il Ministero ha pagate L. 350 come suo contributo nella spesa per il restauro della facciata della monumentale casa prepositurale di S. Gimignano.

LIVORNO. — Chiesa di S. Jacopo. — Si è promesso un sussidio di 150 lire nella spesa pei lavori di sistemazione della cripta della chiesa di S. Jacopo.

PROVINCIE MERIDIONALI.

CASSINO. — Anfiteatro. — È stato disposto un contributo di 200 lire per lavori di riparazione all'anfiteatro di Cassino.

LECCE. — Anfiteatro romano. — In aggiunta al contributo di lire 2000 già pagato al Comune di Lecce per i lavori di scoprimento e di sistemazione dell'Anfiteatro, il Ministero gli ha ora pagato un altro contributo di lire 8000.

— Chiesa della S. Croce. — Per urgenti lavori di consolidamento alla Chiesa della S. Croce, il Ministero ha promesso un contributo di 1000 lire.

ANDRIA. — Castel del Monte. — Approvato in massima un progetto di lavori necessari per la conservazione del Castello del Monte, dell'importo di lire 20,000, si è ora disposta l'esecuzione di una parte dei lavori stessi per l'ammontare di lire 3600.

SICILIA.

PALERMO. — Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti. — Si è approvata l'esecuzione di un progetto di lavori di consolidamento per l'importo di lire 3100.

NICOSIA. — Chiesa di S. Francesco. — Si è approvata una spesa di L. 900 per consolidare il pericolante muro di prospetto della chiesa di S. Francesco.

VARIE.

Furto di un calice a Monticelli (Genga). — Nella chiesa parrocchiale di Monticelli (Genga) era conservato un ricchissimo calice d'oro, che la tradizione dice donato da un re di Francia al papa Leone XII. Fino dal 1905 giunse a cognizione della questura di Ancona che il suddetto calice era stato trafugato e venduto, ma, per la difficoltà di accertare l'esistenza dell'oggetto — non ancora inventariato — solo in questi giorni si potè constatare che la notizia pervenuta alla questura di Ancona era vera. Fino ad ora nulla si sa del calice, ma l'autorità di Pubblica Sicurezza è sulle tracce dei ladri.

ROMA. — Dono al Museo etnografico. — Il Governatore del territorio del Rio Negro, Ing. Carlo R. Gallardo, valente esploratore ed etnografo di origine italiana, ha donato teste al nostro Governo 422 specie diverse di uccelli dell'America meridionale e settentrionale, un canotto di indiani yagan della Terra del Fuoco, con accessori e sei fiocine appartenenti al medesimo popolo, manifestando altresì l'intendimento di inviare periodicamente altri doni di collezioni etnografiche.

Il Ministro Rava, per mezzo del nostro Ministro a Buenos Ayres, ha ringraziato il generoso donatore ed ha disposto che la raccolta ornitologica vada al Gabinetto di Zoologia annesso alla R. Università di Roma e che il canotto e le fiocine siano collocate nel Museo Etnografico al Collegio Romano.

Collezione patriottica. — Il senatore marchese Ambrogio Doria ha depositato nel Museo del Risorgimento la sua splendida collezione di ricordi patriottici composta di più di 500 fra lettere, opuscoli, manoscritti, proclami, gonfaloni, bandiere ecc.

La preziosa collezione ricorda e dimostra sopratutto l'opera patriottica e liberale del padre del senatore Doria, marchese Giorgio, durante gli anni dal 1846 al 1849.

Mostra di miniature e smalti a Milano. — Dalla metà di marzo alla metà di aprile si terrà in Milano nel palazzo della « Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente » una mostra di miniature, ventagli, smalti, oggetti da vetrina miniati dei secoli XVIII, XIX.

RAVENNA. — Il ministro dell'Istruzione, on. Rava, ha sin dal 13 dicembre presentato alla Camera, d'accordo coi ministri della Guerra, delle Finanze e del Tesoro, un disegno di legge inteso a riscattare i chiostri monumentali di S. Maria in Porto e di S. Vitale per collocarvi il Museo nazionale e l'Archivio storico.

CONCORSI

Concorso al Pensionato musicale.

La Commissione giudicatrice del concorso al Pensionato musicale in Roma, composta dei maestri Martucci, presidente, Bolzoni, Coronaro, Falchi, Mascagni, Scontrino e Zanella, ha deliberato a voti unanimi, nella sua adunanza del 14 febbraio, di proporre al Ministro on. Rava il conferimento della pensione al concorrente sig. Corrado Barbieri.

Concorso al Pensionato artistico nazionale in Roma.

Furono già annunciate le proposte fatte dalla Giunta Superiore di Belle Arti al ministro on. Rava, circa il recente concorso al Pensionato artistico nazionale, giudicato tra il 12 e il 14 febbraio, e cioè, che la pensione di scultura sia conferita al giovane Guido Calori di Roma, che per l'assegnamento di quelle di pittura e di architettura sia invece eseguita una seconda gara fra i pittori Armando Spadini di Firenze, Ambrogio Alciati di Milano e Carlo Siviero di Napoli, e fra gli architetti Francesco Fichera di Palermo e Giuseppe Boni di Firenze. Anche altri giovani furono tenuti in particolare considerazione nelle discussioni della Giunta di Belle Arti, così su di essi si fermò a lungo l'attenzione della Giunta innanzi di scegliere il pensionato di concorrenti chiamati ad un ultimo cimento.

Così nella sezione della scultura furono particolarmente apprezzati i lavori di Prassitele Barzaghi di Milano, di Bernardo Balestrieri di Palermo e di Gino Mazzini di Roma. Nella sezione della pittura si distinsero Michele Pizzuti ed Antonio Rocco di Napoli, Amedeo Bocchi di Parma, Salvino Tofanari di Firenze e Bruno Ximenes di Roma; e fra gli architetti si segnalò il giovane Corrado Capezzuoli di Firenze.

Concorso a 20 posti di direttore nell'Amministrazione di Antichità e Belle Arti.

Secondo la legge 27 giugno 1907, n. 386 e il regolamento approvato con R. Decreto 1° agosto 1907, n. 608, è aperto il concorso al posto di Direttore:

1° del Museo Nazionale Romano; del Museo Nazionale di Napoli; dell'Ufficio degli Scavi della provincia di Roma (esclusi il Palatino e il Foro Romano); del Museo Nazionale di Taranto; del Museo Nazionale di Cagliari;

2) delle RR. Gallerie degli Uffizi di Firenze; della R. Pinacoteca di Brera a Milano; della Regia Galleria e Medagliere Estense di Modena; della R. Galleria di Parma; della Galleria Nazionale di Arte Antica e Gabinetto delle Stampe in Roma; delle RR. Gallerie di Venezia, del Museo Nazionale del Bargello a Firenze; del Museo Nazionale di S. Martino a Napoli;

3) dell'Ufficio dei monumenti a Venezia, Roma, Napoli, Palermo, Bologna, Perugia e Cagliari.

Il concorso sarà per titoli e vi potranno essere ammessi, per i musei, gli scavi e le gallerie, i Direttori effettivi e gli incaricati (articoli 30 e 71 della legge 27 giugno 1907, n. 386) e gli ispettori che prestano servizio da due anni in tale qualità: e per i monumenti (articoli 31 e 71 della legge precitata) i Direttori effettivi ed incaricati e gli ispettori e gli architetti che prestano servizio da due anni in tale qualità.

La domanda per l'ammissione al concorso dovrà pervenire al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione generale delle Antichità e Belle Arti) in Roma, non più tardi del 13 marzo 1908: dovrà essere scritta in carta bollata da una lira e contenere l'esatta indicazione dell'Istituto a cui s'intende concorrere. Chi voglia concorrere per più istituti dovrà mandare una domanda speciale per ciascuno, ma una copia sola dei documenti e dei titoli.

I concorrenti ai posti di Direttore nei Musei, negli Scavi e nelle Gallerie o Pinacoteche dovranno presentare i seguenti titoli:

Documenti intorno agli studi fatti ed al servizio prestato nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti: pubblicazioni in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica e simili, a seconda della natura dell'Istituto.

I concorrenti al posto di Direttore degli uffici dei monumenti dovranno presentare i seguenti titoli:

Documenti intorno agli studi fatti ed al servizio prestato nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti.

Pubblicazioni in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica, e specialmente studi relativi alla tecnica per la conservazione e il restauro dei monumenti.

Nel valutare i titoli, in ciascuno dei concorsi indetti col presente avviso le Commissioni giudicatrici terranno conto dell'indole e delle esigenze speciali dell'istituto od ufficio a cui il concorso si riferisce.

I concorrenti potranno essere invitati a dare prova scritta e orale dei loro studi e delle loro attitudini rispetto all'ufficio messo a concorso, ed anche a dare saggio di applicazione pratica delle leggi e regolamenti delle Antichità e Belle Arti.

Le domande dovranno essere corredate di un elenco di tutti i documenti presentati, scritto su carta libera.

Se si faranno esami, questi avranno luogo a Roma, in giorni da destinarsi dalla Commissione giudicatrice del concorso.

I vincitori del concorso avranno lo stipendio di lire quattromila (L. 4000): coloro che, essendo già Direttori, godessero di uno stipendio maggiore, lo conserveranno.

Roma, 30 gennaio 1908. *Il Ministro* — RAVA.

Si trascrivono gli articoli di legge citati nel presente avviso:

Art. 30. — I Direttori dei Musei archeologici e degli scavi, delle Gallerie e dei Musei medioevali e moderni sono nominati per concorso tra gli altri Direttori e gli Ispettori che prestano servizio da due anni in tale qualità.

Titoli principali saranno l'opera già prestata in qualità di Ispettore e gli studi e le pubblicazioni fatte in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica e simili.

La Commissione giudicatrice sarà composta di due soprintendenti su i Musei e le Gallerie e di tre consiglieri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

La Commissione nominerà nel suo seno il presidente e il segretario.

Art. 31. — I Direttori dei monumenti sono nominati per concorso tra gli altri Direttori, gli ispettori e gli architetti che prestano servizio da due anni in tale qualità. Titoli principali nel concorso saranno l'opera prestata in qualità di ispettori o architetti, gli studi e le pubblicazioni fatte in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica, e specialmente gli studi relativi alla tecnica per la conservazione e il restauro dei monumenti.

La Commissione giudicatrice sarà composta come nell'articolo precedente, sostituendosi però a due soprintendenti per i Musei e le Gallerie due soprintendenti per i monumenti.

Art. 71. — I Direttori attualmente incaricati potranno prender parte al concorso per i posti di Direttori effettivi.

Quelli che rimarranno incaricati ed hanno, anzichè un'indennità, uno stipendio, lo conserveranno.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA IN ROMA.

LAVORI DI ASSESTAMENTO.



NOTO subito che i lavori terminati da poco tempo nella Galleria Corsini, a complemento di quelli per cui l'anno scorso il Gabinetto delle stampe ha avuto sede più conveniente, non possono chiamarsi di riordinamento, ma di semplice adattamento in locali più ampi di quelli che un tempo erano destinati ad accogliere la Galleria. Il trasporto, avvenuto durante la primavera dell'anno 1907 del locale per le mostre di incisioni e disegni, dalla Galleria al secondo piano del palazzo, nelle sale cedute dall'*Istituto storico italiano*, aveva già messo a disposizione delle collezioni di pittura una grande sala; un altro aumento di spazio si è ottenuto demolendo nella sala settima i tramezzi che la riducevano ad un piccolo gabinetto. A ciò si aggiunse la costruzione sopra il terrazzo adiacente alla Galleria, della nuova sala per il colossale gruppo canoviano di Ercole e Lica; costruzione che fu, per così dire, la causa determinante del diverso collocamento delle collezioni di pittura. Le nuove sale, mentre da un lato offrivano spazio maggiore, non consentivano dall'altro di lasciare i quadri nei luoghi dove già si trovavano, giacchè non era possibile di fare aggiunte in tre punti diversi della Galleria, senza recar danno a tutto il suo ordinamento. Parve quindi opportuno di studiare una nuova collocazione delle opere di pittura e di estrarre dai magazzini alcuni quadri.

Fu così possibile, non solo di rimettere in luce un certo numero di paesaggi, ma anche una serie di quadri interessanti per la conoscenza della topografia di Roma e dei suoi costumi popolari durante il Seicento ed il Settecento. Fra questi è graziosissimo un quadretto di *Pieter Van Laer* con una rappresentazione di piazza Navona, dove si vede il Fontanone berniniano, ancora chiuso fra gli assiti e tutto intorno una curiosa folla di popolani e campagnoli, i quali assistono sorridendo alle operazioni di un robusto cavadenti, che cinto di spoglie opime, esercita dall'alto di un ronzino il suo mestiere, mentre un suonatore ambulante strimpella la chitarra.

Vivaci scene popolaresche dovute allo stesso *Van Laer*, a *Jan Miel* ed a *Michelangelo Cerquozzi*, completano la collezione e fanno buon riscontro alle vedute di Roma di Gaspare Van Wittel, dove si ammirano le pompe rutilanti dei cortei papali e principeschi.

Nella seconda sala si sono collocati i quadri di paese, disposti tutti assieme per offrire allo studioso una serie sino ad un certo punto organica d'antichi paesaggi italiani, che, posti vicino a quadri di paesisti olandesi e fiamminghi, servano a mostrarne le scambievoli influenze ed i reciproci rapporti. Speciali gruppi furono costituiti con pitture di paese di *Gaspare Dughet*, di *Salvator Rosa* e di *Giovanni Benedetto Castiglione*. Al gruppo dei quadri di *Bernardino Bellotto* si ritenne



Josse de Momper — Paesaggio. — *Roma*, Galleria Nazionale.

opportuno di aggiungere una veduta del Canal grande di *Fra Luca Carlevaris*. Dai magazzini furono estratti uno strano paese invernale della cosidetta maniera a tre tinte, che può con sicurezza attribuirsi a *Josse de Momper* di Anversa, con vivaci figure d'uomini e d'animali di *Jan Brueghel* il vecchio, ed una veduta di campagna romana con belle figure di pecore e di buoi di *Giambattista Weenix*. La mancanza di spazio obbligò ad esporre in questa sala dei paesaggi anche quadri di genere e di natura morta di *Wilhelm Kalf*, di *Cristoph Jacobsz van der Laenen*, di *Karel du Jardin*, di *Giuseppe Recco*, di *Christian Berentz* e di altri.

Parve opportuno di collocare nella terza sala, lunga e stretta, quadri di non grande mole e quindi vi furono esposte le opere dei maestri olandesi e fiamminghi del secolo decimosettimo, alternando ai bellissimi ritratti di *Paulus Moreelse*, di *Giusto Sustermans*, di *J. van Ravenstein*, di *Jan Cornelisz*, di *Verspronk*, ed alle pitture sacre di *Pietro Paolo Rubens* e di *Antonio Van Dyck* i vivaci quadri di genere di *Pieter de Hoock*, di *David Teniers II*, di *Judith Leyster* e le nature morte di *David de Koning* e di *Abraham van Bayeren*. Nella parete sinistra di questa stessa sala si è anche esposta la Madonna col Bambino di *Esteban Murillo* che, per l'apertura della porta d'ingresso alla nuova galleria dell'Ercole, ha dovuto essere tolta dal posto speciale giustamente a lei riservato.

Colla sala Canoviana, di cui le pareti si sono decorate con due grandi paesaggi di *Gaspare Poussin* e con due sopraporta a frutta e fiori di *Mario Nuzzi*, ha termine la prima parte della Galleria, riservata alle vedute romane, ai paesaggi ed ai quadri di scuole straniere e comincia la serie delle sale, dove sono esposte le pitture di maestri italiani.



Ippolito Scarsellino — Augusto e la Sibilla.
Roma, Galleria Nazionale.

Per l'angustia dello spazio non fu possibile disporre queste opere rigidamente secondo tempo e luogo e fu necessario invece d'accontentarsi di costituire gruppi di maggiore larghezza, avendo più che altro riguardo a quelle comuni tendenze dell'arte, che in certi tempi, per il prevalere dell'esempio di una scuola o di un maestro, si sono manifestate ugualmente in regioni diverse.

Così, raccolti nella sala quinta, intorno alla nuova gemma della Galleria, alla Maddalena di Pier di Cosimo, i dipinti più antichi per tempo e per carattere, si disposero nella sesta, che ha la volta decorata da un seguace degli Zuccari, i quadri dovuti ai manieristi di scuola romana e fiorentina. Accanto al grande ritratto di Stefano IV Colonna di *Angelo Bronzino* ed alla Sacra Famiglia di *Fra Bartolomeo* si collocarono, oltre ai vari quadri di questa maniera, già esposti in Galleria, il Cristo nell' Orto di *Marcello Venusti* nuovamente acquistato, e vari quadretti di



G. B. Crespi — Gesù con la Samaritana.
Roma, Galleria Nazionale.

questo maestro e di suoi contemporanei, riproducenti disegni di Michelangelo Buonarroti. Nella sala seguente due pareti furono date ai Veneti del Cinquecento ed una alle pitture dei Ferraresi, fra le quali fu collocato il piccolo quadro di *Ippolito Scarsella*, raffigurante Augusto e la Sibilla, acquistato da poco.

I quadri del secolo decimosettimo furono, come già prima, divisi in tre gruppi. Il primo fu formato con dipinti di maestri specialmente emiliani e lombardi, dipendenti dal Correggio, dai Carracci e da Michelangelo da Caravaggio. Fra le opere di pittori correggeschi esposte di nuovo, sono specialmente interessanti un quadro di *Giambattista Crespi detto Cerano*, raffigurante Gesù colla Samaritana ed uno di *Bartolomeo Schedoni* con una poetica rappresentazione della Morte in Arcadia,

dove il simpatico pittore modenese ha veramente sfoggiato nel dipingere con meravigliosa verità piccoli animali e minutissimi insetti.

Nel secondo gruppo si sono raccolti i dipinti dei caravaggeschi napoletani ed ispano-napoletani del Seicento. La ricerca nei magazzini ha fatto scoprire alcuni quadri, non inutili per completare questo gruppo che è forse il più importante ed organico della Galleria. Fu così possibile di collocare, accanto al capolavoro di *Luca Giordano*, Gesù nel Tempio coi dottori, due altre opere minori per dimensioni ma non certo per valore, che possono con sicurezza attribuirsi al suo pennello; un piccolo e delizioso quadro col Martirio di Santa Lucia, composto con grandiosità



G. B. Gaulli detto Baciccia — Bozzetto. — *Roma*, Galleria Nazionale.

degna di un grande affresco, ed un Loth ebbro, violento per disegno, per colore ed esecuzione. Il gruppo fu completato con tre tele di *Giuseppe Ribera*, con un Ebbrezza di Noè, dipinta dal romano *Giacinto Brandi* che si è studiato di imitare nel disegno il Correggio e nel colore Tiziano, e colla grande tela in cui *Salvator Rosa* ha raffigurato il Tormento di Prometeo, legato alle rupi del Caucaso. Questo quadro è dipinto con verismo atroce, ma composto con grandiosa maestà di concezione. Il cielo tempestoso, a luci strane, che sovrasta alle rupi ferrigne, avvolge d'un carattere soprannaturale quello strazio troppo umano e troppo crudele.

Rimase intatto il bel Gabinetto, dove intorno all'Arrigo VIII di *Hans Holbein il giovane*, sono i dipinti dei maestri tedeschi, fiamminghi ed olandesi del Quattrocento e del Cinquecento. L'ultima sala fu destinata a raccogliere i Secentisti più tardi, ed in genere le opere dei pittori romani e romanizzati di quel secolo, come *Andrea Sacchi, Carlo Maratta, Gianfrancesco Romanelli, Michelangelo Cerquozzi, Domenico Feti, Giacinto Lauri* ed altri. In gruppi speciali si raccolsero le

opere del genovese *Gian Bernardo Carbone* e del suo concittadino *Giambattista Gaulli detto Baciccia*, di cui si è acquistato recentemente un saporito bozzetto per gli affreschi della Cappella di S. Ignazio nella Chiesa del Gesù, in cui il vivace pittore



Luca Giordano. — Il Martirio di S. Lucia. — *Roma*, Galleria Nazionale.

mostra di aver studiato ed imitato amorosamente le grandi composizioni del Correggio. Accanto alle pitture di *Carlo Dolci* e del *Sassoferrato*, si collocarono il Presepio di *Pompeo Battoni* ed alcune piccole opere di nuova esposizione, come un Transito di San Giuseppe di *Giuseppe Maria Crespi*, un'Adorazione dei Magi di

Sebastiano Conca, una Vergine Annunziata di *Pierre Subleyras* ed il piccolo autoritratto del *Padre Pozzi*. In questo lavoro d'assestamento, in cui ho avuto a valido cooperatore l'ispettore prof. N. Carnevali, si sono dovute superare non poche difficoltà per le infelici condizioni di luce nelle sale. Per disporre i quadri nel migliore modo possibile, è stato necessario di ricorrere a vari espedienti. Si dovettero



Pietro Subleyras — Maria Vergine. — *Roma*, Galleria Nazionale.

costruire speciali diaframmi, obliqui all'asse delle finestre, nella sala seconda e porvi le pitture. Moltissimi quadri furono collocati a bilico presso le finestre, come pure a bilico se ne sistemarono molti altri anche in pareti luminose, per correggere le luci false e radenti. Mai come ora si è mostrata evidente la necessità di aggiungere alla Galleria nazionale, che dovrà cogli anni sempre più arricchirsi, nuovi locali che le diano modo di svolgersi liberamente, abbandonando le strettoie, che adesso impediscono di esporre al pubblico tante e tante cose interessanti.

FEDERICO HERMANIN.

SARCOFAGO CON MOTIVI DELLA NEKYIA DI POLIGNOTO.



ASSAI singolare, specialmente sotto l'aspetto iconografico, è il sarcofago che qui presento, conservato presso un privato in Roma.

Lungo m. 1,67 e alto m. 0,53, in pietra che diminuisce colla sua porosità il rilievo già basso e trattato qua e là col trapano, richiama per la sua tecnica sculture del III-IV secolo. Anche l'interpretazione così classica dei soggetti non permette, credo, d'inoltrarlo nel medio evo.

Sul fianco destro (il sinistro è in bianco), non riprodotto, vi è, certo con significato apotropeico, un testone alato di vecchio con barba e folta chioma.

Sulla faccia, sotto sei archi, si succedono sei rappresentazioni che, anche a un primo sguardo, si riconoscono tolte dalla cerchia delle idee mitologiche oltramondane (fig. 1). Ben note sono le Danaidi (primo arco a sinistra), Cerbero (terzo), Thanatos (ultimo); nè qualche scambio e incertezza negli attributi delle figure quarta e quinta, impedisce d'intravedere in esse le immagini del Cairós e del Tempo. Solo la seconda rappresentazione, con Bellorofonte che abbevera Pegaso, è inesplicabile.

Ma essa è in gran parte compresa nel pezzo di restauro che ha il sarcofago, restauro visibile dalla differenza del materiale e della trattazione della superficie e dalle due fratture, l'una delle quali (quella a sinistra) da sopra il primo arco va verso destra a tagliare la groppa dell'animale, l'altra, più irregolare, dal margine superiore, al terzo arco, scende prima verso sinistra, poi a destra, passando sotto il collo del tricipite Cerbero.

Dunque la seconda rappresentazione, d'incomprensibile nesso colle altre, potrebbe essere un errore d'interpretazione del restauratore.

Fa certi di ciò un disegno che del sarcofago fu preso quando venne alla luce durante gli ultimi lavori del secolo XVII in San Pietro di Roma (fig. 2 e 3).

Il disegno, rozzo, a penna, è alle carte 19 e 21 dello stesso codice miscellaneo Barberini (n. 4426) da cui ho tratto il disegno dell'affresco di Simone Martini ad Avignone (1). Esso reca la scritta secentesca: « Prima parte d'uno pezzo di sasso trovato nella piazza di S. Pietro con occasione di fare le scalinate », e: « Seconda parte di un sasso trovato nella piazza di S. Pietro con occasione di fare le scalinate ».

È evidente che il disegno debba di necessità riferirsi al nostro sarcofago. Perfino le fratture in parte si corrispondono. Col tempo, però, le fratture dovevano procedere, e quella della fig. 2 procedette tanto che soppresse un intero arco e stava per sopprimere un secondo, allorchè giunse il restauratore. E così la giu-

(1) L'*Arte* 1906, p. 336



Sarcofago con motivi della Nekyia di Polignoto.

menta divorante la corda che Ocnos eternamente intreccia, fu potuta credere il cavallo Pegaso.

Ora tutto è chiaro. Le Danaidi, condannate a versare per sempre acqua nel

Cod. Barb. n. 4426. — Disegno di Sarcofago.

Cod. Barb. n. 4426. — Disegno di Sarcofago.

tino bucato e Ocno a intessere la corda interminabile, ci avvertono che siamo nell'Ade. Vicino è Cerbero, il guardiano, che latra.

La vita eterna è nell'Ade; la vita terrena non è che un fuggevole istante.

Tale sembra, ridotto ad epigramma, il significato dell'intera composizione che qui, nel suo insieme, per l'unica volta prese figura dell'arte (1), e di rado anche nei suoi singoli elementi.

E, infatti, di rappresentazioni di Cairós, possiamo contarne appena quattro o cinque: una gemma, una terracotta del Museo di Torino, la nota lastra dell'ambone di Torcello, un bassorilievo del Museo del Cairo e un altro del Museo di Costantinopoli (2).

Le Danaidi (motivo tratto dalla Nekyia di Polignoto a Delfo) (3) sono un poco più raffigurate; ma Ocno (altro motivo Polignoteo) (4) è, del pari che Cairós, in soli cinque monumenti, secondo il Frazer (5), e cioè: in un'ara Vaticana, in uno stucco proveniente dal colombario di Vigna Campana, in un affresco di un colombario di Villa Panfili, in un altro, pure sepolcrale, proveniente da Ostia, e in un vaso del Museo di Palermo.

Dal sottosuolo così fertile archeologicamente (6) dell'antico S. Pietro è, dunque, uscito un monumento unico che merita di essere studiato.

GIACOMO DE NICOLA.

(1) Il codice Pighiano (una delle tante raccolte di antichità fatte con intenti varii da artisti o da eruditi) della Hofbibliotek di Berlino mostra a c. 47 una serie di rappresentazioni appartenenti alla stessa cerchia mitologica cui appartengono quelle del nostro sarcofago e, tra esse, mostra anche le Danaidi e Ocno coll'Asina. Il monumento da cui il disegno di Berlino fu tratto, monumento anch'esso con ogni probabilità già esistente in Roma, è, per quanto ci è noto, il solo che possa avvicinarsi a questo in esame.

(2) Cfr. MUÑOZ, nell'*Arte*, 1904, p. 130 e 1906, p. 212.

(3) C. ROBERT, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle, 1892, p. 19.

(4) Id., pag. 9.

(5) FRAZER, *Pausanias's Description of Greece*, London, 1898, vol. V, p. 376-378.

(6) Riproduzione di altri sarcofagi trovati in lavori a S. Pietro sono: sullo stesso Barb. lat. 4426, c. 20; nel Barb. lat. 2009, c. 149-150 (Sarcofago col mito di Endimione, trovato il 12 nov. 1668, pure nel fare le scalinate); nel Vat. lat. 5409, c. 46 e c. 48 (Sarcofagi cristiani trovati il 1590); nel Vat. lat. 10345, c. 192 e 193 v.



DEI SEPOLCRI DEI TACITO IN TERNI.



PPENA avuta notizia della probabile scoperta dei monumenti dei Tacito in Terni, mi affrettai a partire per quella città; e tanto più volentieri, in quanto di tale ricerca e delle questioni che ne derivano, aveva avuta occasione, altra volta, di occuparmi. Infatti, potei recar meco, in Terni, il lucido del foglio, n. 337, in cui sono vari disegni di mano di Francesco di Giorgio Martini con una aggiunta di Baldassarre Peruzzi (1), conservato nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze (vedi *Disegni di Architettura*, pubblicazione del Ministero della Istruzione per cura di P. Nerino Ferri, p. 218), e da me, molti anni or sono, in occasione di un mio studio sopra i disegni degli antichi maestri, fin da allora avvertito e copiato. In tale foglio, come è noto, oltre alcuni ricordi e misure del ponte romano di Narni, si vede uno schizzo architettonico, con particolari di cornici segnati a lato, accanto al quale è scritto di mano di Francesco di Giorgio Martini: *anfiteatro al veschovado di Terni*. E, vicino a questo, vi è lo schizzo di tre grandiosi monumenti, evidentemente sepolcrali, con la indicazione della stessa mano: *in champagna*. Riferendosi il foglio esclusivamente a monumenti antichi di Narni e di Terni, è evidente che la indicazione *in champagna*, va messa in stretta relazione con la topografia di quei luoghi. Francesco di Giorgio Martini, dunque, nella campagna prossima a Terni, arrivando in quella città o partendone per la via opposta, colpito dalla grandiosità dei ruderi di tre monumenti, assai prossimi l'uno all'altro, ne tracciò rapidamente una ricostruzione a schizzo, in un foglio dove già altri ne aveva con minor fretta raccolti. Non deve sorprendere, quindi, se quando mi cadde sott'occhio la prima volta quel foglio, io pensai che nello schizzo di quei monumenti ci fosse conservato, forse, l'ultimo ricordo grafico dei mausolei che una diffusa tradizione asseriva essere sorti presso Terni, in memoria di Cornelio Tacito e dei due Imperatori omonimi, mausolei completamente distrutti, per fanatismo religioso, ai tempi di S. Pio V (1566-1572).

Ma era ben giusto, di poi, domandarsi qual valore si doveva attribuire a tale, sia pur diffusa, tradizione. Ed eseguite le più diligenti ricerche, vagliati ponderatamente i fatti e le ragioni, ho dovuto concludere, come spesso avviene in cose aventi carattere di vanto municipale, che la tradizione è moderna e che non merita alcun credito.

Flavio Vopisco, nella *Historia Augusta* (Vita di *Floriano*) narra che degli Imperatori Marco Claudio e Floriano Tacito, *statuae fuerunt Interamnae duae, pedum*

(1) Il ch. amico cav. P. Nerino Ferri, ff. Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, al quale mi sono rivolto per sapere quello che pensa ora di questo foglio, dopo tanti anni dalla pubblicazione (1885) del suo Catalogo dei *Disegni di Architettura*, così mi scrive: «... esso appartiene a Francesco di Giorgio Martini. Ma, come vedrai, oltre il ricordo del Ponte fattovi dallo stesso Martini, ve n'è un altro prospettico e misurato, aggiuntovi posteriormente da Baldassarre Peruzzi, come si rileva dall'indicazione autografa *ponte di nargni* ».

tricenum, ex marmore, quod illic eorum cenotaphia constituta sunt in solo proprio: sed dejectae fulmine, ita contritae sunt ut membratim jaceant dissipatae...... (1). Questa è la più antica testimonianza che abbiamo di monumenti innalzati ai Tacito in Terni; ma da essa rilevasi che i monumenti furono due soli e riguardavano esclusivamente i due Imperatori; che tali monumenti non erano veri e propri sepolcri, ma *cenotafi*, cioè sepolcri vuoti, onorari, senza le ceneri dei defunti; che due statue, di circa nove metri di altezza, li adornarono; e, infine, che ai tempi di Flavio Vopisco, e, cioè, nei primi anni del IV secolo, le due statue già colpite dal fulmine giacevano in pezzi. Nessuna notizia nelle parole di Flavio Vopisco della località in che sorsero i due cenotafi degli Imperatori Marco Claudio e Floriano Tacito, poichè l'inciso — *in solo proprio* — non ha, per la nostra questione, valore topografico apprezzabile.

E dagli inizi del IV, alla fine del XVI secolo, e cioè, per oltre milleducento anni, non vi sono documenti, che io sappia, i quali ricordino i Tacito e i loro sepolcri in Terni (2). Nè avrebbe importanza, nel caso nostro, anzi ne avrebbe una contraria, la denominazione di *Porta dei tre monumenti* che dicesi data in un documento medioevale alla *Porta Spoletina* di Terni, quando anche il documento fosse certo e autentico, poichè abbiamo già veduto che Flavio Vopisco ricorda, con tutta chiarezza, due e non tre monumenti dei Tacito in quella città (3). E, di certo, Vopisco non avrebbe taciuto di un terzo monumento al più grande e più antico dei Tacito, a Cornelio, se tale monumento fosse davvero esistito presso i cenotafi imperiali, poichè lo stesso Vopisco ci ha tramandata la notizia di particolari onoranze decretate a Cornelio Tacito, dall'Imperatore Marco Claudio che, in tale occasione, volle anche riconoscersi come parente dello storico (4).

La prima affermazione topografica intorno ai monumenti dei Tacito in Terni l'abbiamo nel 1590!

Nel Museo lapidario di quella città mi venne ultimamente indicata una iscrizione in pietra, tolta da una villa suburbana della famiglia Castelli, villa esistente tuttora avanti alla ricordata *Porta Spoletina*, la quale iscrizione avrebbe dovuto darci indicazione esatta della ubicazione dei monumenti ai tre Tacito, della loro forma, nonchè delle cause della loro distruzione. Almeno così mi veniva assicurato. La iscrizione, invece, riportate quasi le parole di Flavio Vopisco relative ai *cenotafi* dei due Imperatori e alle statue di marmo alte trenta piedi erette in onore di essi,

(1) Flavius Vopiscus, *Historiae Augustae*, Florianus (Rec. *Salmasius*). *Parisiis*, M. DC. XX, pag. 231.

(2) Naturalmente, non è il caso di occuparsi degli scrittori, più o meno antichi, i quali, più o meno direttamente, derivano da Vopisco.

(3) Il ch. sig. Ettore Sconocchia, bibliotecario della Comunale di Terni, da me richiesto di notizie intorno a questo documento, con cortesia grandissima mi ha inviata la fotografia di un atto notarile del 18 aprile 1319, nel quale si legge *ad pontem trium monumentorum*. Pur ringraziando sentitamente il signor Sconocchia e senza entrare a discutere del documento, chè male si presta a ciò una semplice fotografia, a me pare, come ho già detto, che la denominazione *dei tre monumenti* data al ponte che sta dinanzi a Porta Spoletina, sia in opposizione assoluta con quanto narra Vopisco. Non c'è davvero bisogno di ricorrere alla memoria dei Tacito per spiegare l'esistenza di tre monumenti sepolcrali lungo una via e presso una porta della Terni romana, poichè è cosa notissima che i Romani avevano appunto il costume di innalzare i loro monumenti sepolcrali ai lati delle vie suburbane.

(4) F. Vopiscus, *op. cit.*, Tacitus, p. 229: *Cornelium Tacitum, scriptorem historiae Augustae, quod parentem suum eundem diceret, in omnibus bibliothecis collocari iussit: et ne lectorum incuria deperiret, librum per annos singulos decies publicitus in eviciis archiis iussit, et in bibliothecis poni*

afferma soltanto che, e statue e cenotafi sorsero a trecento piedi da quel luogo, e che Giovanni Battista Castelli, affinchè fosse resa chiara la memoria di tali cose, ordinava di ricordarle con alcuni monumenti, di costruire delle case e di stabilire ivi gli orti suburbani e *augustali* per sè e per i suoi posteri. Questo documento come ho detto, reca la data 1590!

Ecco il testo:

Memoriae perp. Municipi Interamnae duor. Impp. parentis M. Cl. Taciti M. An. Floriani in quorum memoriam Interamnatum Naarthum Resp. in patrio solo CCC ab hinc ped. coenotaphia magno sumptu erexit statuasq. ex marmore pedum tricenum posuit.

Ad eorum nominum aeternitatem patriae splendore loci dignitate duct. mar° Io. Bapt. I Castell. Co. Iulii F. Castri Petrae fortis et Offiani Comes huiusce rei memoriam his monumentis prodi aedes extrui hortos suburbanos et augustales sibi postq. suis disponi mandabat.

A. post Int. cond. CIƆ · CIƆ · CC · XX ·
Post xpm natum
CIƆ · IƆ XC.

Senza fermarci a rilevare che il Castelli, delle onoranze rese ai due Imperatori in Terni, naturalmente da buon ternano, ha voluto gratificare la *Respublica* di quella città, il che non è detto da Vopisco, e a noi non importa, tre cose a mio parere sono degne di molta attenzione in questa iscrizione lapidaria:

1° che, in essa, vengono ricordati i soli cenotafi e le statue dei due Imperatori secondo quanto scrisse Vopisco, e non si fa parola alcuna di Cornelio Tacito, nè di monumento o di statua a lui dedicati. Ciò vuol dire nulla sapersi ancora, nel 1590, di una pretesa associazione di sepolcri e di onori, in Terni, di Cornelio Tacito ai due Imperatori omonimi;

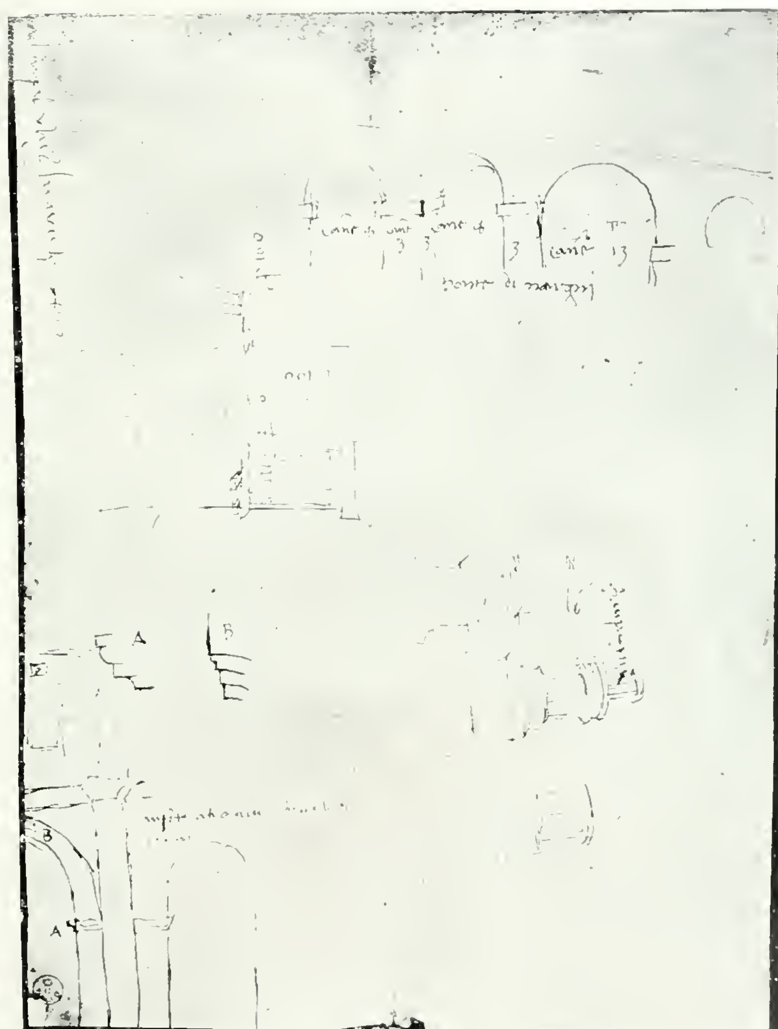
2° che i due cenotafi erano intieramente distrutti da tempo, nè è detto per quali cause, tanto che se ne voleva rinverdire la memoria;

3° che il Condottiero e Marchese Giovanni Battista I dei Castelli, figlio del Conte Giulio, Conte di Pietraforte e di Offiano, uomo senza dubbio assai vanitoso, come lo prova la iscrizione da lui fatta incidere e come lo dipinge la storia (1), sentiva un gran bisogno di affermare che la Villa da lui fatta costruire e adornare con alcuni monumenti (vedremo poi quali fossero) sorgeva in un'area già consacrata dai cenotafi di due Imperatori romani, e che egli possedeva, in quel luogo, *hortos suburbanos et augustales!*

Molto probabilmente la grande vanità di quest'uomo ambizioso, fu la prima ma, come vedremo, forse non unica origine della volgare credenza che, innanzi alla Porta Spoletina in Terni, siano sorti i monumenti sepolcrali dei tre Tacito. Di certo, a Giovanni Battista Castelli, il quale sapeva che, a poca distanza dal suo fondo, vi erano stati alcuni monumenti antichi, fors'anco da qualche umanista attribuiti ai Tacito, dovette sorridere l'idea di ornare di quella cospicua memoria *(patriae splendore, dignitate loci)* la Villa suburbana che sontuosamente egli faceva

(1) F. Angeloni nella sua *Storia di Terni* (Pisa, Nistri, 1878), pag. 295-96, così scrisse di costui: « Comperò nei seguenti anni Gio. Battista suddetto la giurisdizione di Pietraforte vicino a « Rieti: ma poscia rivendutala, prese in più fiate da varii spoletini che n'erano padroni, l'altra del « Castello di Polino, posto sulle montagne verso Leonessa; e per chirografo di papa Paolo V ne « conseguì il titolo di conte di Melace castello diruto e di marchese della rocca mentovata Castelfiore, « posseduta oggi da Giulio di lui nipote e figlio di Gio. Francesco ».

costruire, sicuro che ne avrebbero avuto lustro la sua proprietà, la sua casata e la sua stessa persona. E siccome, dato il primo passo falso, c'è sempre chi è disposto o è costretto a mettersi e precipitare per la china, così, *ventitre anni dopo la iscrizione del Castelli*, il quale si era limitato ad affermare che i cenotafi imperiali sorsero a novanta metri circa dalla sua Villa, situata innanzi alla Porta Spoletina, ci si presenta il dottor Paolo Simonetta figlio di Ettore, con la seguente, a prima



B. Peruzzi e Francesco di Giorgio — Ricordi del Ponte di Narni.
Firenze — R. Galleria degli Uffizi.

vista, stranissima iscrizione, conservataci dall'Angeloni nella sua *Storia di Terni*, la quale Storia venne in luce, la prima volta, nel 1646.

Pio V P. O. M. e Vaticano antiquas statuas ejici | Romae mandante | Taciti et Floriani Opt. Imp. coenotaphia in proprio solo constructa, a fulmine et antiquitate deformata | Cornelii Taciti Historici de Religione Christiana male obloquentis mausoleum vetustate | collapsum semidirutum dissipatis cineribus | dirui et solo aequari | meridionalem

imperialis soli partem ex ruinis muro cingi | *Hector Simonetta fundi dominus* | *Interamnae mandat* | *Fundamenta vix remanent proh dolor tantarum antiquitatum in a. p. Paulus Hect. F. ad aeternam rei memoriam* | *posuit* A. S. M. DC. XIII (1).

Ecco, dunque, come e quando ai due cenotafi imperiali venne aggiunto il *mausoleo* di Cornelio Tacito; ed ecco la causa della loro estrema rovina, rivelataci da una iscrizione del 1613, iscrizione composta poco meno di mezzo secolo dopo l'asserito compimento di quell'atto vandalico!

Dove fosse posta questa iscrizione non sappiamo. Forse fu, semplicemente, una ponderata esercitazione letteraria del Dott. Paolo Simonetta, il quale, consegnandola all'Angeloni, insieme con una moneta di M. Claudio Tacito, che disse trovata nella pretesa tomba di questo Imperatore in Terni, gli raccontava ancora, come sembra, che i *cenotafi* e il *mausoleo* erano stati un sol monumento di pianta triangolare, che ciascun angolo di esso conteneva una sepoltura, e si voleva *che due in faccia della città, e sopra le quali vedevansi le statue, fossero degli Imperatori e l'altra nella parte opposta, che forse anche la sua statua conteneva, fosse di Cornelio; che Ettore Simonetta, padrone ultimo del campo già degli antichi Taciti.... trovò nelle due sepolture, che la città riguardavano, altrettante urne con ceneri dentro, ed alcune piccole medaglie con l'effigie degli Imperatori medesimi; e nella terza una simile urna di sole ceneri e carboni ripiena, tenuta di Cornelio* (2).

Non si sa o, almeno, io non so quale effetto producessero queste classiche rifioriture, in quel tempo, nei cittadini di Terni. Certo ne solleticarono l'amor proprio, poichè vediamo che, in quel torno, due eruditi italiani furono invitati a comporre, ciascuno, una iscrizione da incidersi nella base di un monumento che, a spese pubbliche, si voleva erigere in Terni ad onore di Cornelio Tacito. E Pompeo Ugoni, uno dei due eruditi, infelicemente scrisse: *Advenae peregrini* | *quibus* | *C. Cornelius Tacitus* | *princeps* | *historicorum romanorum* | *lectus auditus suspectus* | *heic est* | *Omnes omnium gentium homines* | *qui docti marmoream eius statuam* | *venerabundi* | *cognoscite spectate colite* | *Posuerunt* | *Interamnates Municipes* | *civi suo immortali* | *et consuli* | *causa* | *accipiendi honoris* | *haud dandi* | *Ann. CIↃ · IↃ · CXIV* | *post eius excessum* | *CIↃ · CCCCXCV* | *plus minus* (3). Forse, e a ragione, questa epigrafe non piacque, e un'altra ne fu chiesta a Lorenzo Pignoria, erudito Padovano di molto maggior valore dell'Ugoni, e il Pignoria compose la seguente iscrizione: *S. Cornelio Tacito* | *eq. Ro. Proc. Gall. Belgicae P. R. Urbano* | *XV. Viro sac. fac. Cos. Augustissimoque rerum* | *augustarum* | *scriptori M. Claudii Taciti et M. Ann. Floriani* | *fratrum Caesarum affini* | *Interamnates Nahartes ad renovandam clarissimi* | *civis memoriam et ad excitandos inflammandosque* | *posterorum animos posuerunt* (4). La statua però non venne mai eretta; e le due iscrizioni rimasero ad attestare soltanto della buona volontà dei Ternani.

Dimostrati così l'origine e lo sviluppo che ebbe la leggenda dei sepolcri dei Tacito in Terni, sviluppo verificatosi appunto nella prima metà del XVII secolo, non sarà inutile riassumerne in brevi parole tutto il processo storico.

(1) F. Angeloni, *Op. ediz. cit.*, p. 81.

(2) F. Angeloni, *Op. ediz. cit.*, pag. 78-80.

(3) Questa iscrizione venne pubblicata dall'Angeloni (*Op. ediz. cit.*) a pag. 61.

(4) L'anno in che Lorenzo Pignoria compose questa iscrizione non è noto. Fu pubblicata a Padova, nel 1626, in *Miscella elogiorum, adclamationum, adlocutionum*, ecc., dello stesso Pignoria, a pag. 128. In una nota posta sotto l'iscrizione è detto che si legge incisa nella base della statua di Cornelio Tacito, eretta dai Ternani e che fu scritta a loro richiesta. Lorenzo Pignoria nacque a Padova nel 1571 e vi morì il 13 giugno 1631.

A nord di Terni, fuori di Porta Spoletina (1), esisterono tre monumenti sepolcrali romani, visibili ancora, sebbene diruti, nel XVI secolo e ricordati, forse, nel citato schizzo della Galleria degli Uffizi in Firenze. Sul finire del XVI secolo, un ricco e vanitoso signore fonda una villa in un terreno prossimo a quelle rovine e, traendo profitto delle parole di Flavio Vopisco, asserisce che quei ruderi appartenevano ai cenotafi degli imperatori M. Claudio e Floriano Tacito. Ventitrè anni appresso, un figlio molto poco riguardoso, almeno in apparenza, verso la memoria di colui che lo mise al mondo, afferma solennemente che il proprio padre, padrone del fondo in cui sorgevano quelle rovine, aveva fatti demolire i cenotafi degli Imperatori Tacito e il mausoleo di Cornelio Tacito, fino dal tempo di S. Pio Quinto. E mentre questa solenne affermazione si compie, per opera, quasi certamente, dello stesso Dott. Paolo Simonetta, i due cenotafi e il mausoleo si fondono in un unico monumento triangolare, avente tre sepolture: due verso la città stimate degli imperatori, e una nel lato opposto ritenuta di Cornelio!

E tanto si prestò fede allo sviluppo massimo di questa leggenda che, appunto nella prima metà del XVII secolo, un tal Capitano Domizio Gubernari (2), disegnando una pianta prospettica di Terni, inserita poi nella citata storia di questa città, scritta da Francesco Angeloni, nel luogo dei tre monumenti, presso Porta Spoletina, pose un basamento modinato, più largo che alto, coperto, come sembra, da cuspide, e sormontato da tre statue. E nella tabella esplicativa di tale pianta si legge: *Porta dei tre monumenti, dove furono le sepolture di Tacito e di Floriano e di Cornelio Tacito*. E più sotto è scritto ancora: *Luogo dove erano in forma triangolare le dette sepolture*.

Nè basta. Verso la metà di quello stesso secolo (1646), Francesco Angeloni adornava la sua storia di Terni di un frontispizio artistico, inventato e inciso da Giovanni Angelo Canini, nel qual frontispizio veggonsi disegnati, la cascata delle Marmore, una personificazione del fiume Nera, i tre ritratti di Tacito e, in uno sfondo, una porta urbana, dinanzi alla quale sorge un basamento di pianta triangolare sopra i cui angoli sono erette tre statue!

Da allora in poi, nessuno, che io sappia, ha mai elevato alcun dubbio sulla veridicità di questa leggenda, la quale anzi fu da tutti accettata come un fatto storico indubitabile. Nè è il caso, mi sembra, di fermarsi troppo a rilevare la grottesca concezione di questo triplice ed unico monumento sepolcrale, racchiudente le ceneri di due imperatori morti a Tarso, nell'Asia Minore, un secolo e mezzo dopo, circa, da che era mancato ai vivi Cornelio Tacito, del quale non si conosce il luogo della morte, nè quello della sepoltura (3); quasichè presso i Romani fosse in uso,

(1) Il signor E. Sconocchia, nel suo volumetto intitolato *I tre Tacito*, edito nel 1880, così, a pag. 28, scrisse del fondo e delle pretese tombe dei Tacito: « Delle tombe non si vedono che due « pezzi di cornice, messi in opera nel muro che da un lato guarda il terreno, forse in antico della « famiglia Tacito, ma che nel 1566 apparteneva già ai Simonetta, poscia ai Barsetti, ai Mancinelli, « ai Leannazza ed ora al signor Domenico Montani-Leoni ».

(2) Del *Capitano Domizio Gubernari* sappiamo questo solo: « *che anche fu in Perugia uno degli Ingegneri dell'esercito Pontificio, nell'occorrenza dell'ultima guerra in quelle parti* » (Vedi Angeloni, *Op. ediz. cit*, pag. 365); e che il Comune di Terni il 14 ottobre 1640, decretò che a spese pubbliche venisse stampata e distribuita la pianta da lui eseguita.

(3) Di Cornelio Tacito, non solo non è noto il luogo della morte e quello della sepoltura, ma nemmeno il luogo della nascita. È stato detto, modernamente, che fosse nativo di Terni; e potrebbe essere. Ma poichè non vi sono testimonianze coeve, nè di poco posteriori, io dubito molto che la volgare credenza abbia avuto origine dalle parole con le quali Flavio Vopisco ricorda e le onoranze decretate da M. Claudio Tacito a Cornelio Tacito e la dichiarazione dello stesso Imperatore

come nei tempi moderni, la traslazione delle ceneri dei defunti, oppure alla morte di Cornelio, un indovino avesse preveduto che dalla stirpe di lui sarebbero usciti due imperatori romani di là da venire, le cui ceneri si sarebbero raccolte poi in un monumento unico!

Abbiamo veduto di sopra che la causa prima, se non unica, della formazione di tale leggenda, fu la vanità ambiziosa del Marchese Giovanni Battista Castelli; ma, il massimo sviluppo tale leggenda lo deve incontrastabilmente al Dott. Paolo Simonetta, il quale, con la citata iscrizione, con i suoi racconti, pose la verità addirittura fuori di strada. Lo scopo del Marchese Castelli è ben chiaro, semplice, naturale; che cosa si proponesse, invece, il Dott. Simonetta, a prima vista almeno, è un enigma. Che un figlio attenui, nasconda le debolezze, le vergogne dei propri genitori, è umano, doveroso gentile; ma che un figlio affermi solennemente la scelleratezza, direi quasi, del proprio padre, è incredibile, ripugnante. È un senso di stupore, di ripugnanza si prova, alla prima, leggendo la iscrizione del Dott. Simonetta, nella quale costui afferma solennemente che Ettore Simonetta, suo padre, padrone del fondo in che sorgevano i cenotafi degli Imperatori e il mausoleo di Cornelio Tacito, rase al suolo quei venerandi monumenti e dei materiali ricavati dalla demolizione, si servì per costruire un rozzo e volgare muro di cinta.

A me sembra però, dopo averci lungamente pensato, che l'iscrizione debba essere intesa in maniera totalmente opposta: non un'accusa, ma una scusa, una giustificazione quasi dell'opera vandalica compiuta dal proprio padre, doveva essere, nelle intenzioni del Dott. Simonetta, la iscrizione da lui composta.

Nè gli stimoli esteriori a far ciò, dovettero mancare. I Castelli e i Simonetta possedevano due fondi contigui: Giovanni Battista Castelli, edificando la sua sontuosa villa e desideroso, com'era, di illustrarla con memorie imperiali, pose in una loggia della sua palazzina la nota iscrizione, e fece *fare le statue dei Tacito in gesso e quella di M. Claudio imperatore si può ancora oggi vedere, quantunque affetta da atrofia nella casa di fronte alla* **porta dei Tre Monumenti**, come scrisse il Sig. Ettore Sconocchia nella citata sua pubblicazione del 1880 (pag. 32). La iscrizione, le statue imperiali *(his monumentis)* sia pure di stucco, il titolo di *augustali* dato agli orti suburbani del Castelli, tutto questo rinverdire insomma di memorie classiche per opera del vicino Castelli, non poteva non urtare la suscettibilità dei Simonetta che erano i veri ed unici proprietari del preteso fondo imperiale, e suscitare anche amare critiche contro di loro che avevano posseduto, come si cominciava a credere, i cenotafi dei Tacito e li avevano distrutti.

A tutto ciò, qualche cosa bisognava opporre; e il Dott. Paolo Simonetta non trovò di meglio che comporre la sua iscrizione con la quale affermò solennemente, di certo contro chi cercava di avvantaggiarsi di quelle straordinarie memorie, che suo padre, Ettore Simonetta, fu il proprietario del fondo, (*fundi dominus*) nel quale sorsero i monumenti ai Tacito; e, contro chi, forse, accusava suo padre di bar-

che Cornelio fosse della sua stirpe: nonchè dall'accenno dello stesso Vopisco ai due cenotafi dei Tacito imperatori sorti in Terni e visibili ancora, sebbene guasti dal fulmine, al suo tempo.

Avevo già scritte queste parole, quando il ch. amico mio prof. Neno Simonetti del R. Liceo di Spoleto, mi fa notare che Vitelli e Mazzoni nella loro *Letteratura latina* (Firenze, Barbera, 1904, pag. 531) avevano esposte queste mie stesse conclusioni. Ecco le loro parole: « Due secoli più tardi l'imperatore Tacito si compiaceva, ignoriamo con quanto diritto, di annoverare lo storico fra i suoi antenati. Ora poichè l'imperatore era, *secondo alcuni indizii*, nativo di Terni, si è supposto fosse di Terni anche lo storico: mera ipotesi come ognun vede ». E così il Vivona, (Palermo, Reber, 1906, pag. 133), ed altri, forse, anche prima di questi.

barie per la distruzione di quelli, accampò, come giustificazione, l'esempio di un Papa, dicendo che suo padre comandò di distruggerli quando *Pio V Pontefice Ottimo Massimo, in Roma, comandava che fossero cacciate dal Vaticano le antiche statue* (*Pio V P. O. M. e Vaticano antiquas statuas eiici Romae mandante*). E, forse, non trovando sufficiente motivo, alla distruzione, nella esistenza dei soli cenotafi imperiali, credette di aggiungervi anche il *Mausoleo di Cornelio Tacito storico che parlò male della Religione cristiana (Cornelii Taciti historici de Religione christiana male obloquentis)!* E che egli mirasse a tutte queste cose ne è prova, mi sembra, la astuta premura con la quale, anzichè inciderla in marmo, consegnò la sua iscrizione all'Angeloni, nella cui storia manca quella del Castelli (!); gli narrò a suo modo della distruzione del triplice monumento, e gli regalò anche la moneta di M. Claudio, trovata, come disse, nel preteso sepolcro di quell'Imperatore in Terni (1).

Forse anche, il Dott. Paolo Simonetta, che pare vivesse a Roma, secondo la testimonianza dell'Angeloni, mirò ad una protesta contro lo spirito umanistico dell'ambizioso Castelli e a farsi un merito della barbarie paterna! Il che poteva essere in armonia perfetta con lo spirito del tempo, degli uomini e dell'ambiente romano di quel tempo.

Ma, checchè sia di ciò, liberi oramai dal peso di una inverosimile leggenda, facciamoci a considerare brevemente, e con la dovuta oculatezza, i risultati delle scoperte testè avvenute in Terni, per trarne, fin dove è possibile, la riprova della esattezza della nostra dimostrazione.

Nei primi del febbraio scorso, adunque, scavandosi nella zona settentrionale, presso le antiche mura di Terni, per fondare nuovi edifici, tornarono in luce due massi di calcestruzzo durissimo, a poca profondità dal livello del suolo. Evidentemente, erano avanzi di antiche fondamenta. Allargato e approfondito lo scavo, se ne rinvenne un terzo, della identica qualità e di misure identiche: 4,50 × 4,50 circa. La loro disposizione è la più strana che possa immaginarsi: sono accostati tra di loro in modo che due lati contigui di uno vengono nascosti quasi completamente, ciascuno da un lato degli altri due massi. Ed ecco appunto ciò che potè indurre in errore e il Gubernari e il Canini e l'Angeloni e primo di tutti il Dott. Paolo Simonetta, i quali equivocarono sulla forma di quei monumenti, descrivendoli e figurandoli come fossero uno solo, di pianta triangolare; poichè, infatti, nella prima metà del XVII secolo o poco innanzi quei ruderi dovevano presentarsi come un ammasso triangolare a chi non li avesse esaminati con la dovuta diligenza: tale essendo la forma che, all'incirca, risulta dalla strana disposizione di quei massi, la quale certamente ripetevasi anche in elevazione.

Che si tratti delle fondazioni dei monumenti, sopra i quali tanto si esercitò la fantasia degli amatori di antichità, dal XVI secolo ad oggi, non può cadere in dubbio, poichè trovansi vicini alla Porta Spoletina, o, come anche modernamente si disse, *dei tre monumenti* (2); e distano dalla Villa, ancora esistente, di Giovanni

(1) Singolarmente grato doveva riuscire all'Angeloni il dono di quella moneta, e doveva anche disporlo assai bene verso il furbo dott. Simonetta, poichè sappiamo che lo Storico di Terni aveva formato in Roma *un splendidissimo Museo, ammirabile invero per l'apparato d'insigni pitture, e per l'aspetto vario di oggetti peregrini di arte e di natura, ma più molto per una inestimabile raccolta di antichi bronzi e medaglie divisate in più serie di ogni grandezza e metallo* (ANGELONI, *Opera ediz. cit.* pag. XIII).

(2) Abbiamo veduto di sopra che il rogito privato del 18 aprile 1310, non si riferisce alla *Porta*, ma soltanto al *ponte* dei tre monumenti. È molto probabile quindi, che la denominazione di

battista Castelli, una novantina di metri, come il Castelli stesso fece incidere nella lapide ora conservata nel Museo di Terni (1).

E che l'area fosse sepolcrale, lo provano gli avanzi di due tombe ad incinerazione, con la consueta diligenza raccolti, descritti e illustrati nelle *Notizie degli Scavi* per opera del benemerito Ispettore Cav. Luigi Lanzi.

A chi appartennero i tre monumenti, dei quali ci rimangono le sole fondamenta? Non è possibile dare risposta alcuna a tale domanda. Certamente non furono i *cenotafi* imperiali, che erano *due*, e non tre, come dice Flavio Vopisco; nè il *mausoleo* di Cornelio Tacito, inventato, come abbiamo visto, nel XVII secolo. Forse, un qualche indizio potrà trovarsi tra i materiali ond'è formato il muro di cinta di quel fondo, se è esatto quanto ci racconta il Dottor Simonetta nella sua iscrizione, e, cioè, che quel muro venne costruito con i materiali provenienti dalla demolizione dei tre monumenti (*meridionalem Imperialis soli partem ex ruinis muro cingi*). Io ho esaminato, con ogni diligenza, quel muro, che ebbe anche una posteriore sopraelevazione, ma non vi ho saputo scoprire che un frammento di epistilio di marmo bianco lungo m. 0,55, e un frammento di colonnetta, pure di marmo bianco lungo m. 0,48. Vi sono anche due peducci in pietra, per sostegno di volte, della prima metà del XVI secolo, capovolti e inseriti in breccia a guisa di segnali, certamente per indicare che, dietro quel muro, a breve distanza, sorsero i tre monumenti romani, con moderno errore, lo abbiamo visto, attribuiti a Cornelio Tacito e agli Imperatori romani Marco Claudio e Floriano Tacito. Questo muro si dovrà in breve demolire, ed è da augurare che ci riserbi qualche straordinaria, grata sorpresa.

Ed ora un'ultima osservazione, che non mi pare trascurabile. Il fondo in cui sono state rinvenute le fondazioni dei tre monumenti, e che fu già dei Simonetta, è veramente contiguo alla Villa dei Castelli. Lo separa però da questa la via pubblica che mena al poggio denominato *Colle dell'oro*. Tra i Castelli ed i Simonetta, forse, dovettero esistere, nel XVI e XVII secolo dei rapporti che non furono certamente di buon vicinato. Da tali rapporti, molto probabilmente, oltrechè dalla vanità del Castelli e dalla scusabile reazione del Dott. Simonetta, scaturirono le due iscrizioni del 1590 e del 1613, le quali iscrizioni, alla loro volta, generarono la leggenda dei sepolcri dei Tacito in Terni, innanzi alla Porta Spoletina. Ed io sono lieto che mi sia stata offerta occasione opportuna, ancora una volta, di riconquistare e far valere gli imprescrittibili diritti di una verità storica ed archeologica di non lieve importanza per questa regione.

GIUSEPPE SORDINI.

Porta dei tre monumenti, in sostituzione di *Porta Spoletina*, sia venuta in uso nel XVII secolo e presso le persone colte solamente; poichè, fino ai nostri giorni, dal popolo quella Porta era ed è chiamata *Porta Spoletina*. Il Comune di Terni nel 1835 (?) fece delineare sopra di essa la seguente iscrizione: *Huiusce peracta instauratione portae a proximis cenotaphiis Tacitorum antiquitus nuncupatae Interamnates Nahartes ad revocandam gentibus patriam memoriamque. A. D. MDCCCXXX...* Oggi è quasi completamente svanita e se ne deve l'apografo alle premure del Sig. E. Sconocchia, che lo pubblicò nelle *Note* all'Angeloni, pag. 453.

(1) Nel corso di questo lavoro, mi era venuto il dubbio se i *trecento piedi* della iscrizione Castelli, si dovessero considerare come *piedi romani*, o come misura locale. Interrogato per lettera il Cav. Lanzi, questi mi ha risposto: *Là distanza della casa di G. B. Castelli dalle fondamenta dei tre monumenti è di m. 108, dirò così, da centro a centro. Il piede ternano varia da 33 a 35 cm. e, quindi, l'indicazione della lapide è esatta.*

OLLA CINERARIA CON ISCRIZIONE FALISCA



EL IV volume dei *Monumenti antichi* « Antichità del Territorio Falisco » a pag. 339 il prof. G. F. Gamurrini, trattando dei fittili iscritti scoperti nella necropoli di Narce, accenna anche ad iscrizioni su fittili provenienti dalla necropoli dell'antica Falerii, e, a proposito di una di queste, così si esprime:

« Fino dal 1889 possediamo nel Museo di Villa « Giulia un grande vaso cinerario di terracotta, disgra- « ziatamente mancante di oltre un terzo, e che ci pro- « viene dalla necropoli dell'antica Falerii. Esso è figu- « rato, e presenta due cavalli rozzamente disegnati a graf- « fito; ma il suo valore principalmente consiste nella lunga iscrizione, che a grandi « lettere, incise da sinistra a destra, gira sotto il suo orlo. Ora tanto la tecnica,



Olla cineraria con iscrizione falisca. — *Roma*, R. Museo di Villa Giulia.

« quanto la paleografia, ci riportano al sesto secolo a. C., e quindi verrebbe oppor- « tuno il confronto coll'Alfabeto di Narce [1]. Allorchè saranno pubblicate le anti- « chità di Falerii, avrà luogo il disegno del vaso colla nominata iscrizione, ecc. ».

Sebbene del cinerario citato dal prof. Gamurrini non un solo terzo manchi, ma molto più della metà, tuttavia è evidente che esso consisteva in un' olla d'impasto artificiale ben lavorata al tornio e con superficie dove più, dove meno scura o rossiccia, ben lucidata a stecca. Essa doveva avere un largo e breve collo a forma di scozia, alla cui base girava un orlo rilevato, e doveva essere munita di labbro stondato e rovesciato in fuori. Niuna parte si conserva però di tale orlo.

(1) Questo alfabeto è graffito sopra una rozza tazza d'impasto scuro esistente nel Museo di Villa Giulia, e comprende le prime undici lettere disposte da sinistra a destra, dall'A al K.

Col solo riavvicinamento dei pezzi dell'olla cineraria non si era mai riusciti a ricomporre l'iscrizione, della quale evidentemente mancavano molte parti. Perciò pensai che, mediante un opportuno restauro, si sarebbe meglio riusciti ad assegnare alla maggior parte dei pezzi la loro posizione, nonostante le soluzioni di continuità esistenti fra essi.

Il soprastante sig. Natale Malvolta, sotto la mia guida, eseguì lodevolmente il restauro, col quale fu in gran parte raggiunto lo scopo che mi era prefisso.

Le figure 2 e 3 offrono l'insieme della iscrizione, ottenuto nell'una mediante fotografia, e nell'altra per mezzo di proiezione polare.

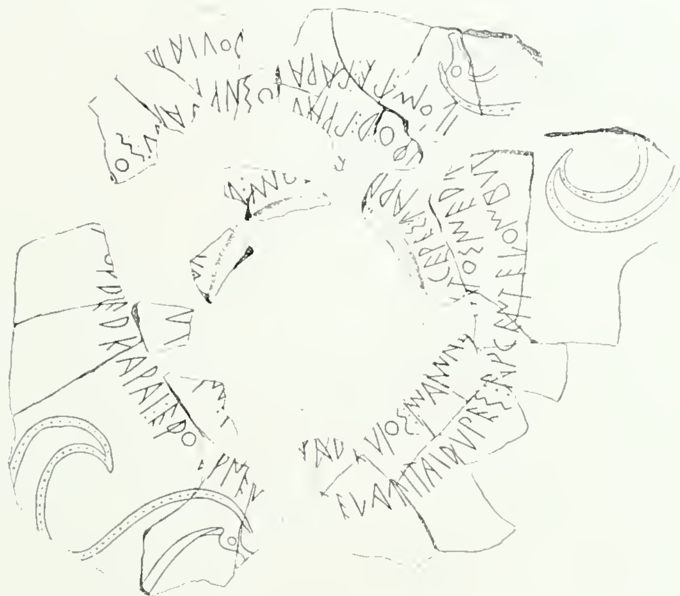


Iscrizione falisca di un'olla cineraria. — *Roma*, Museo di Villa Giulia.

La figura 1 presenta la iscrizione stessa veduta lateralmente.

La materiale e sicura ricongiunzione dei pezzi che evidentemente si susseguono, ha permesso di mettere insieme due parti dell'iscrizione. La maggiore di queste parti, pur mancando di molte lettere e parole, specialmente nella linea superiore, si estende su due terzi della circonferenza del vaso. La parte minore resta compresa fra le estremità della prima, ma non ha con questa alcun punto di contatto, dimodochè la sua posizione relativa non si è potuta fissare in modo sicuro. Essa potrebbe spostarsi lateralmente fino ad un massimo di 20 mm. fra le estremità del frammento più grande. Tuttavia la sua posizione rispetto al cordone rilevato girante attorno alla base del collo dell'olla è ben certa, essendosi tenuto conto esatto così della curvatura del vaso, come delle strie orizzontali lasciate, specialmente all'interno del vaso, dal lavoro del tornio.

Siccome appare probabile che i due cavalli graffiti sul ventre del vaso occupassero due posizioni diametralmente e quasi esattamente opposte, così nel fissare la parte minore dell'iscrizione si è tenuto conto di tale circostanza. Che se dallo studio paleografico, ora facilitato dalla ricomposizione, apparirà la necessità di spostare alquanto lateralmente tale parte minore dell'iscrizione per la migliore reintegrazione delle parole interrotte, lo spostamento potrà sempre effettuarsi con tutta facilità.



Iscrizione di un'olla cineraria (proiezione polare).
Roma, R. Museo di Villa Giulia.

Due piccoli frammenti che non si congiungono con le due parti principali dell'epigrafe appartengono alla linea più alta di questa, poichè su di essi apparisce parte dell'orlo rilevato che ricorre intorno alla base del collo dell'olla. Essi sono stati fissati provvisoriamente sulla linea corrispondente all'orlo stesso; ma potranno spostarsi comunque lungo tale linea.

L'iscrizione, girante da sinistra a destra, si compone di molte parole incise su tre linee, delle quali la più alta è più breve delle altre due.

Le varie parole sono separate le une dalle altre da tre punti posti verticalmente.

R. Mengarelli.

ANCORA DEL QUADRETTO DI S. MARIA IN TRASTEVERE



UANTO io già scrissi a proposito della Madonna bellinesca trovata dal Comm. Corrado Ricci nella sagrestia di S. Maria in Trastevere (v. fascicolo XI, 1907), mi ha procurato la fortuna di apprendere l'esistenza di un quadro, che, se conosciuto a tempo, avrebbe dovuto entrar nel discorso come elemento necessario, e che, conosciuto tardi, mi mette nell'obbligo di modificare alquanto le mie conclusioni. Devo la nuova conoscenza alla cortesia del D.r Giorgio Gronau, che vide a Firenze, or è qualche tempo, il quadretto bellinesco che qui è riprodotto; adesso però egli non sa dove il dipinto sia andato a finire.

Ad ogni modo, la fotografia che ci ha messa sotto gli occhi, rivela un'opera affine alla maniera di Giovanni Bellini assai più che non sia l'altra di Roma. L'autore di quest'ultima maneggia un pennello alquanto più franco e disinvolto; non giunge allo stile compendioso e semplificatore di cui a Venezia, fin dai primi anni del secolo XVI Tiziano dava già saggi notevolissimi: ma si direbbe che egli aspiri a quella vigorosa semplicità, sebbene frenato da un'educazione circospetta, giacchè sottopone le forme ad una trattazione più larga di quella che usassero i pittori maggiormente devoti al Bellini; sopprime molte accidentalità di pieghe, che dovevano parergli sminuzzamento inutile, anzi dannoso, del partito generale; e fors'anche è da dire ch'egli ha una visione più chiara della normale distribuzione del chiaroscuro. L'altro più trattenuto nei vecchi modi, ha in compenso l'amabilità della peritanza, il bisogno di contornar tutto rigorosamente, acciocchè nessuna linea si perda nelle masse d'ombra; e sembra doversi notare che il primo, accettando un originale da copiare, ne fa in certo modo la traduzione secondo un suo stile a cui non manca una modesta originalità; l'altro, infiammato di pura devozione, non intende essere che il riproduttore fido di quell'originale. Ciò, naturalmente, non poteva riuscirgli che fino ad un certo punto. Altro è il calore spontaneo di un'anima che liberamente informa una sua propria concezione; altro il calore riverberato in un'anima minore, la quale opera con legami, e deve, per dir così, fare il cammino a ritroso, partendo da elementi esterni che indaga e raccoglie per ritrovar il senso spirituale dell'opera da interpretare. Questi stessi elementi esterni poi, assai credibilmente, qui si sono alquanto alterati. Il chiaroscuro languido nel braccino destro del putto, il tronco (per quanto si può giudicare dalla fotografia) non modellato abbastanza per manchevolezza di mezzetinte, il tondeggiamento della coscia e della gamba destra, dove ogni traccia dei piani è sparita, i piedini con linea troppo netta separati dalle caviglie, non possono essere che esagerazioni dell'originale copiato, e arrecano nello stile qualcosa di duro, di meschino e di vuoto.

Queste son cose che molto spesso accade di osservare davanti ad antiche copie, anche pregevolissime; ma quel che importa dire in questo caso particolare è che il quadretto rivelato dal D.r Gronau, similissimo nella composizione a quello



Copia da Giovanni Bellini. — Madonna col Bambino.

di S. Maria in Trastevere, e fatto con palese intendimento di pia imitazione dello stile di Giovanni Bellini, ci guida agevolmente a pensare che un originale dello stesso Bellini ci sia stato, da cui tutti e due i quadretti sono partiti; e non sarebbe da meravigliarsi che qualche altro ne sbucasse fuori. Tolto pertanto al quadretto di Roma il merito di composizione originale, che io gli ho attribuito finchè l'ho creduto isolato, diviene d'importanza secondaria indicarne l'autore. È Benedetto

Diana? Da certe qualità di stile, da certe predilezioni sue personali, delle quali toccai nel mio breve studio, mi par tuttora dover dire di sì; ma non è questa una ricerca che ci possa ormai interessare molto. Ogni curiosità impaziente qui si doma, soggiogata da un più puro e alto sentimento penetrato nell'anima, cioè dalla speranza che possa quandochessia esser discoperto l'originale stesso che intravediamo a traverso di queste copie, un'altra opera ove si sia effuso quel grande spirito che onorò Venezia. Se non è audace osar d'indovinare da questi scarsi elementi a che punto della vita egli fosse pervenuto, allorchè disegnava questo bel gruppo, io dico ch'egli era al primo decennio del cinquecento, quando nel mirabile vecchio si compieva il miracolo di una più alta ascensione in onta agli anni; e certo chi può immaginar questa composizione adorna della grazia raffinata e delle floridezze belliniane, vede con la fantasia un rarissimo gioiello d'arte.

Giulio Cantalamessa.



NUOVI QUADRI NELLA R. GALLERIA DI PARMA.



i è noto che il Conte Paolo Parisetti « nobile patrizio reggiano » del secolo XVII, fu intelligente ed appassionato raccoglitore di pitture, preferibilmente della scuola bolognese a lui contemporanea. Nella sala del suo palazzo in Reggio d'Emilia aveva riunito settantun quadri, fra i quali se ne contavano cinque del Guercino, uno del Tiarini, un altro del Bonomi, un terzo di Guido Reni, opere quasi tutte ricordate dal Malvasia.

Circa un secolo dopo, un altro conte Paolo pensava ad istituire nella famiglia Parisetti un fidecomisso delle pitture (1) a favore del figlio Orazio « *e de' suoi primogeniti* » (sic). La raccolta rimase intatta in Reggio fino a pochi anni or sono, quando per eredità venne alle mani della contessa Maria Calvi Tornielli Parisetti residente in Parma. Date le dimensioni piuttosto vaste di molte opere, il lascito riusciva molesto all'erede la quale, per ragioni di spazio, ha dovuto disseminare i dipinti un po' qua, un po' là. Però una parte li ha venduti e fu grave danno, perchè la Pinacoteca di Bologna avrebbe certamente acquistato quel gruppo compatto, eppure vario, di pitture bolognesi. Non ostante i danni patiti e le vendite, la raccolta è ancora notevole e fra i tanti quadri ho potuto rinvenire la: *Susanna fra i vecchioni* (2) del Guercino e la

(1) Testamento del Conte Paolo Parisetti, 6 maggio 1734, Notaio Bernardino Ruspaggiari. Archivio not. prov. di Reggio E. Piano I, Cam. I. Scaff. 30, N. 90.

(2) Citata dal Malvasia « Susanna con li suoi vecchi al Sig. Paolo Parisetti da Reggio » pag. 269 Tomo II, della *Felsina Pittrice*, ediz. Bologna 1844. Riproduciamo da una carta che si conserva in casa Calvi, l'inventario del 1764, perchè tra poco sarà forse l'unica cosa che attesti l'esistenza, in passato, d'una galleria Parisetti in Reggio: Nel nome di Dio Nro Signore Gesù Cristo l'ano della sua Santiss.ma Circoncisione Mille settecento sessantaquattro. Ind.ne 12 adi 17 del Mese d'Agosto.

Inventario delle Pitture e Quadri trovato nella Sala del Palazzo Parisetti al tempo della morte del fù Sig.r Co: Paolo Parisetti Omoccioli q.m Sig: Co: Bonaventura Nobile Patrizio Reggiano e lasciati in Fidecomisso a favore del Sig.r Conte Orazio Parisetti Omoccioli di Lui figlio e de' Suoi Primogeniti come da suo Testamento rogato dal fu Sig.r Dott. e Notaro Bernardino Ruspaggiari sotto li 6 Maggio dell'anno 1734: quale Inventario dovrebbe essere stato fatto prima d'ora ma [fu] per non averlo trovato fatto. D'unanime consenso lo fanno di presente li qui sottoscritti SS. CC. Orazio e Filippo Fratelli e Figli d'esso fu Sig.r Conte Paolo Testatore con l'ordine che sono distribuiti nell'Appartemento grande del d.° Palazzo.

Una S. Maria Egiziaca del Sig. Fran.co da Cento detto il Guercino.
• Un Sant'Eustachio della Sig.ra Elisabetta Sirani.
Un San Guglielmo del Signor Lucca Ferrari.
Una Santa Maria Madd.na del Signor Alessandro Tiarini.
Un San Paolo ed Elia del Sig.r Gio: And. Sirani.
Una Decolazione di S. Gio: Batta del Sig.r Bartolomeo Bolognini.
• *Una Susanna del Sig.r Gio: Fran.co da Cento detto il Guercino.*
Un Capitano Jiefte e la Figlia, del Sig.r Lucca Ferrari.
• Un Sisara e Jaele del Sig. Franc.° da Cento detto il Guercino.
• Un Noè e i tre figli, del Sig.r Carrazzi (sic).
Un Sansone in grembo a Dalila del Sig.r Orazio Talami.
• Un Lot con le due Figlie del Sig.r Lorenzo Bolognese.

Rebecca ed Eliezer del Ricci. Sussistono tuttora altri quattro dipinti del Guercino e tre del Ricci, e qualcuno fra questi ultimi è documentato da lettere scritte dal Ricci al conte Paolo II Parisetti. Diamo qui in facsimile la lettera diretta dal Guercino al conte Paolo I il 2 agosto 1649. La lettera è importante e curiosa non solo perchè documenta la nobile origine del dipinto, ma per le espressioni d'arte e pel gergo di bottega usati in essa, tutti particolari di quel tempo.

Molt'Ill.re Sig. e Pron Col.mo

Farei torto al mio debbito, et alla gentilezza di V. S. in queste occasione di condoglienza che lei aveva verso la mia persona per la morte di mio fratello qual sia nel' Eterna Gloria, non li rendere le devute gratie e non me li dichiarasse obligato. S'assicuri pure, che il dolore, qual ho provato per tal perdita è stato corrispondente a quel affetto che li portavo, e stimo m'haurà compatito. Mi scuserà poi se alli giorni passati non diedi risposta alla sua, perche non havendo ricevuto le misure del Quadro non potevo determinar cosa alcuna; hora che le ho havute dal Sig.r Bartolomeo Ferrari, l'avviso come son pronto a servirla, e se bene le misura sono un palmo di più del Quadro del Sig.r Zanelli, nondimeno procurerò che resti sodisfatto col farli la Susanna di mela figura galiarda e per le due teste delli vecchi, quali passeranno ambidua assieme per l'altra mezza figura, e questo farò per il prezzo delli cento trenta ducatoni, già da lei propostomi mentre per fine le bacio le mani, come ancora al suo Sig.r Figliuolo

Di Bologna il dì 2 Agosto 1649

Di V. S. Molt'Ill.re

Devotiss.mo Servitore
Gio: Francesco Barbieri

Sig.r Paolo

Una Cleopatra del Sig.r Caualiere Pietro Lucca.
* Un Costantino del Sig.r Francesco da Cento d.o il Guercino.
Una Cleopatra, o sia Lucrezia Romana del Sig.r Lorenzo Bolognese.
* Una Dalila del Signor Pietro Armani.
* Un Sansone figura sola del Sig. Cau.e Pietro Lucca.
* Un Jona che esce dalla Balena del Sig.r Besenci.
Un Ortolano con frutti del Caualiere Pietro Lucca.
* Un Adamo ed Eva del Sig.r Gio: Andrea Siranni [rovinatissimo].
Una Santa Cristina del Sig.re Girolamo Massarini.
* Un San Girolamo del Signor Girolamo Massarini.

La permanenza continuata della *Susanna* nella galleria Parisetti si rileva dai due documenti già citati, scritti nel 1734 e nel 1764 e dalla riproduzione grafica pure del 1764, che ci serbò l'ordine di collocazione delle pitture nel salone. La Susanna occupava uno dei posti d'onore nell'antica sala e lo meritava. Secondo il



Sebastiano e Giovanni Conca. — La Vergine in gloria. — *Parma*, R. Galleria.

Una Venere e tre figure del Sigr. Lorenzo Loli.

* Un Amorino che spezza l'arco del Signor Guido Reni (non è probabilmente di lui, ma è cosa gentile).

* Un amorino con dito in bocca del sig.r Flaminio Torra.

Una B.a Vergine col Bambino in Braccio del Sig.r Lorenzo Loli.

Un S. Antonio da Padova col Bambino del Sig.r Lorenzo Loli.

* Un S. Girolamo, mezza figura del Sig. Francesco da Cento d.to il Guercino (ben conservata, testa un po' fiacca, mani assai belle).

* Un S. Franco da Sisi, mezza fig.ra del Sig. Bononi (oscurata, ma in ottimo stato).

Una B.a Vergine del Parmeggianino.

nostro modo di vedere questo dipinto fa il paio con la splendida Agar già nella collezione Sampieri in Bologna, ora a Brera, per l'equilibrio della composizione, per la bellezza dei tipi e delle estremità, per la fusione ed il vigore del colorito e del chiaroscuro, pel rilievo plastico delle forme e l'energia delle pieghe. La testa della Susanna è un vero capolavoro di purezza classica e di nobiltà formale e crediamo che sia difficile rinvenire fra la produzione del Barbieri (1591-1666) due altre teste di vecchio meglio disegnate e nel tempo stesso più morbide di modellato. L'espressione dei varî personaggi è invece fredda e manchevole. Il dipinto non ha sofferto ritocchi. Tela, m. 1,31 × 1,81.



Guercino. — Susanna fra i vecchioni.

Rebecca ed Eliezer ci sembra una delle opere più fresche di Sebastiano Ricci (1660-1743). La fotografia riprodotta è impotente a rendere col chiaroscuro i cupi azzurri, i rossi ardenti, i gialli dorati e il fondo misterioso del dipinto, vero erede sia pure corrotto della grande colorazione veneziana. Il Ricci nel nostro quadro ha raggiunto, con un impasto solidissimo, una intensità cromatica eccezionale; il

Una S. Cecilia del Sig. Lorenzo Franchi.

Due Amorini in due quadri del Signor Lorenzo Loli.

Due Puttini del Sig.r Girolamo Massarini.

Quattro piccoli Quadretti ad ottangolo con molte figure piccole del Sig. Girolano Massarini.

Due Ovvattini in Schizzo con due Teste, una del Correggio.

In fede di che f[atto] il presente sarà sottoscritto di propria loro mano e carattere da i due Illmi Sig.ri Conti Parisetti Omiccioli figliuoli, ed eredi del sopra nominato Illmo fù Sig.r Conte Paolo, Patrizio Reggiano. Seguono l'omologazione, le firme dei testi, ecc. l'« Actum f. Regii in Palatio supradictorum DD. Comitum » e infine, col segno del tabellionato, la soscrizione del notaio: Ego Petrus Antonius Mazali Jur: V. Doctor, et Imperiali auctoritate Notarius Regii Collegiatus, filius q.m Dni Dominici Civis Regiensis de pridictis rogatus in eorum fidem subscripsi, et Signavi.

N. B. — I quadri segnati con asterisco si conservano ancora in casa Calvi.

disegno è, al solito, un poco trasandato. La *Rebecca* faceva parte di un gruppo di quattro tele eseguite appositamente dal Ricci pel conte Paolo Parisetti del XVIII secolo (1); peccato che le altre, assai pregevoli, abbiano molto sofferto per l'incuria dei vecchi possessori.

Tela, m. 0,94 × 1,18.

Quasi nessuna galleria italiana possiede opere di Sebastiano Conca (1676 ÷ 1764) sebbene quel pratico valoroso sia ospitato da tempo nei Musei di Budapest (n. 525), di Dresda (n. 505) ecc. Poichè si presentava l'occasione di acquistare dal signore Romolo Gasparrini un'opera intatta, simpatica e poco costosa, la Direzione della



Sebastiano Ricci. — Rebecca ed Eliezer. — *Parma*, R. Galleria.

Pinacoteca di Parma credette bene di non lasciarsi sfuggire l'occasione. Questo lavoro, piccolo di mole, ma largo d'effetto, è trattato con lo sprezzo e la sicurezza del decoratore consumato avvezzo a coprire in breve tempo le vaste absidi. Non bisogna chiedere a questo artista una grande delicatezza di forme, o di tinte, ma una linea grandiosa, e un colorito un po' manierato nell'intonazione generale, intenso nei panni, semplice nelle carni rosee, nei lumi e leggermente verdastre nelle mezze tinte. La tela rispecchia con fedeltà i vizi e le virtù del tempo. Firmata: *Io: Saba°: Con^a: fe: 1740.*

Deve quindi avervi lavorato anche Giovanni Conca, quantunque non si avverta la collaborazione, salvo forse nel putto a destra dell'osservatore.

Tela, m. 0,79 × 0,66.

LAUDEDEO TESTI.

(1) Abbiamo chiamato arbitrariamente Paolo I e Paolo II i due conti Parisetti per distinguerli fra di loro, ma non abbiamo fatto alcuna ricerca in proposito per sapere se nella famiglia vi furono altri Paoli anteriori al nostro primo, o intermedi fra il primo e il secondo.

DONI E ACQUISTI DEL GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE IN FIRENZE.

Dall'ultima volta che si tenne parola dei disegni e stampe della collezione degli Uffizi, il Gabinetto è venuto man mano ad arricchirsi di altri preziosi esemplari, sia per legati e doni cospicui di alcuni generosi, sia per nuovi ed opportuni acquisti.

Alla collezione dei disegni l'incremento più notevole fu dato dal legato dell'illustre pittore Stefano Ussi, il quale, con testamento del 28 maggio 1900, lasciò alla R. Galleria degli Uffizi 535 disegni ed acquarelli, che costituiscono forse la più interessante e completa raccolta individuale che si possa desiderare da chi voglia formarsi un esatto criterio dell'opera varia e molteplice di un artista nella sua progressiva evoluzione.

Di questa numerosa raccolta fanno parte ritratti, caricature, ricordi della vita militare, bozzetti e studii per *La Cacciata del Duca d'Atene*, per *Lucrezia Borgia*, *Bianca Cappello*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Boccaccio*, *Vita nuova*, *Machiavelli*, *Gioie materne*, e per altri quadri famosi, ed inoltre paesi, marine, costumi orientali, fantasie arabe, soggetti sacri, storici, di genere, ecc. (1).

Al legato del compianto Stefano Ussi venne ad aggiungersi il ragguardevole dono del cavalier Enrico Ridolfi, ex Direttore di questa R. Galleria, il quale, prima di lasciare il suo ufficio, volle offrire al Gabinetto 206 disegni, studii e bozzetti eseguiti dal defunto suo padre, prof. Michele, per composizioni storiche e per quadri sacri che si conservano in alcune chiese di Lucca.

Altri doni importanti, pervenuti in varie occasioni, sono i seguenti:

Due codici contenenti complessivamente centoundici disegni di meccanica, idraulica, ingegneria militare ecc., attribuiti a *Bartolomeo Ammannati* e donati dalla signora Maria Cherici vedova Lamponi.

N. 8 disegni dell'architetto *Mariano Falcini*, rappresentanti studii dall'antico, progetti di riordinamenti e restauri della città di Firenze, donati dalla signora Antonietta Sambalino Falcini.

Un disegno dall'antico di Ulderico Petalo (?), ricordo del gruppo del Laocoonte, dono del Direttore Ricci.

Un disegno attribuito a *Michele Volgemut* (secolo XV), rappresentante Gesù Cristo seduto, in atto di benedire: dono del prof. Emilio Costantini.

Furono inoltre donati:

Dal sig. Olinto Cecconi 44 disegni del pittore Eugenio suo fratello; dal sig. Joseph Pennell 340 disegni di vedute di città e paesaggi toscani; dal sig. Simonetti un disegno del Tintoretto e dal sig. Grassi due di G. B. Tiepolo.

Dal sig. Dubini 179 stampe del sec. XIX, dal sig. Iohn Van Helligom la riproduzione del ritratto di Dirk Tulp inciso dal Poster, dal sig. Landsinger 3 sue acqueforti, dal sig. Hösch 4 fototipie colorate e dall'on. Ministero della P. I. circa 4000 incisioni della Calcografia, romana tra le quali è notevole tutta la raccolta Piranesi.

Fra gli acquisti, il più notevole, a tacere della raccolta Geymüller, già illustrata in questo Bollettino, è quello di circa 70 disegni che comprendono studi del *Canova* e di tutta quella valente schiera di artisti accademici ma forti disegnatori, come il *Benvenuti*, il *Sabatelli*, il *Bartolini*, il *Bezzuoli*, il *Pampaloni*, il *Costoli*, il *Fedi*, il *Duprè*, il *Pollastrini*, ecc., i quali oggi, degnamente rappresentati nella collezione, possono dare allo studioso un'esatta idea dello sviluppo dell'arte nella prima metà del secolo XIX.

Ricordiamo anche la Raccolta Malvezzi costituita da 450 disegni in gran parte di scuola bolognese dal secolo XVI al secolo XVIII. Un gruppo di circa 140 disegni del pittore Odoardo Borrani e il noto album di 36 disegni del Pinelli.

(1) P. Nerino Ferri, *disegni ed acquarelli di Stefano Ussi*, in « Rassegna d'arte » (luglio 1902).

Tra gli altri disegni acquistati sono notevoli quelli del Perugino, del Rosso, dello Spagnoletto, di Polidoro da Caravaggio, del Passignano, di Baldassarre Franceschini, Carlo Maratta, Donato Creti, Francesco Bartolozzi, G. B. Piazzetta, Luigi Sabatelli, N. Barabino, Domenico Morelli, G. Gherardi.

Altri due disegni di paesaggio di Agostino Carracci ed altri di minor pregio dei quali tacciamo per brevità, limitandoci a rilevare che il numero complessivo dei disegni pervenuti al Gabinetto dal 1897 in poi è di 954.

Anche la collezione delle stampe si è arricchita, sebbene in più modeste proporzioni, di varii esemplari, in parte ricevuti in dono ed in parte acquistati. Le stampe donate sono le seguenti:

Ritratto di Eugenio Francesco Principe di Savoia e Piemonte, in fotozincografia, da un'incisione di B. Picart (Le Blanc, v. III, 598). Dono dell'Istituto Geografico militare di Firenze.

S. Amelia, regina d'Ungheria, incisione di *Paolo Mercury* (Le Blanc, v. III, 1), dal dipinto di Paolo Delaroche. Bella prova, a lettere aperte. Dono del prof. Emilio Costantini.

Apoteosi dell'imperatore Augusto. Riproduzione del cammeo della *S. Chapelle* che si conserva al Louvre. Incisione avanti lettera, eseguita da *Abramo Girardet* (Le Blanc, v. II, 7), dal disegno di Bouillion. Dono del sig. Riblet.

Ritratto di Alessandro Manzoni. Stampa a granito, incisa da *G. Cornienti*. Dono del sig. Carlo Gherardelli.

Ritratto di Lodovico Cigoli. Incisione in rame di *L. Sivalli*, dall'autoritratto. Dono del signor Carlo Gherardelli.

Trittico di Andrea Mantegna inciso da *Achille Jacquet*. Dono dell'autore (1).

Gesù Crocifisso; stampa in legno di Luca Antonio de Giunta (secolo XVI). Dono del professore Emilio Costantini.

N. 11 acqueforti donate dall'autore Anders Zorn al Gabinetto (2).

Venendo ora a parlare delle stampe acquistate, dobbiamo in primo luogo ricordare una serie di 21 incisioni (delle quali 15 in colori) a granito, all'acquatinta e alla maniera del pastello, di varii autori inglesi e francesi: Cazenave, Wolff, Janinet, Huet, Bonnet, Levasseur, Dequeauviller, Malœuvre, ecc.

Esse formano una piccola raccolta molto importante per questa collezione che non possedeva esemplari in colori, ed il loro acquisto è dovuto all'ispettore P. Nerino Ferri, che nella sua qualità di ufficiale incaricato della verifica degli oggetti d'arte destinati all'estero, in luogo di concedere per queste stampe la licenza di libera esportazione, credè opportuno di proporre che venissero comperate.

Particolare interesse offrono poi i seguenti acquisti che registriamo, tralasciando quelli di minor pregio:

N. 89 stampe all'acquaforte di *Bartolomeo Pinelli* (Le Blanc, v. III, 5 e 7), rappresentanti motivi pittoreschi e costumi di Roma.

Raccolta di 41 stampe di *Francesco Novelli* (Le Blanc, v. III, 53), copiate dalle acqueforti di Rembrandt

N. 39 vedute di Firenze, dintorni e ville della Toscana. Stampe di autori diversi, da *Giuseppe Zocchi*.

N. 14 stampe di varii incisori, rappresentanti soggetti religiosi, studii di figura, soggetti mitologici, ecc., tolte da composizioni di *Guido Reni, Gian Bologna, Holbein, Primaticcio, Parmigianino, Peruzzi, Bandinelli*, ecc.

Serie di 12 stampe di *Giorgio Mantovano (Ghisi)*, rappresentanti particolari del Giudizio Universale di Michelangelo (Bartsch, v. XV, 25).

David e Golia; stampa di *Marcantonio* (Bartsch, v. XIV, 12).

Una incisione in rame di *Pietro Santi Bartoli* (Le Blanc, v. I, 430-437), dal fregio di Polidoro da Caravaggio sul palazzo Cesi, a Roma (3).

Una stampa in otto rami di *Giovanni Saenredam* (Bartsch, v. III, 33), dal fregio dei Niobidi, di Polidoro da Caravaggio, sulla facciata dell'antico palazzo Milesi, a Roma (4).

Due stampe a chiaroscuro di *A. M. Zanetti* (Le Blanc, v. IV, 17, 20). Fanno parte di una serie di 71 pezzi intitolata: *Raccolta di varie stampe a chiaro-scuro tratte dai disegni originali di Francesco Mazzola*, pubblicata a Venezia nel 1749 da Ant. M. Zanetti.

(1) P. N. Ferri, *Dono di una stampa alla R. Galleria degli Uffizi*, in « Arte e Storia ». Luglio 1901, num. 14-15.

(2) Max Lehrs, *Das Radierte Werk des Anders Zorn*. Dresden, 1905.

(3) G. Grilli, *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma*, in « Rassegna d'arte », luglio 1905.

(4) G. Grilli, c. s.

La Madonna in trono col Bambino e S. Caterina. Incisione di *David Hopfer* (Bartsch, v. VIII, 44).

L'acqua; acquaforte di *Guido Carpioni* (Bartsch, v. XX, 17).

Venere e Amore; acquaforte nella maniera di *G. Bonasone.*

Giovine seduto; acquaforte nella maniera del *Parmigianino.*

Soggetto allegorico; acquaforte di *Simone da Pesaro* (Bartsch, v. XIX, 35),

La Vergine col Bambino e S. Giovannino: acquaforte di *Carlo Maratta* (Bartsch, v. XXI, 9).

L'impresa dei Principi Borghesi; incisione il legno di anonimo incisore italiano del sec. XVII.

Fregio di Tritoni e Nereidi; acquaforte firmata *Matteo Cadorin detto Bolzetta*, ma incisa da Giulio Carpioni (Bartsch, v. XX, 26).

Paesaggio; acquaforte di *Paolo Brill* (Le Blanc, v. I, 8).

Una stampa di forma ovale con varie teste, maniera di *Cherubino Alberti.*

N. 10 stampe a mezza macchia incise in rame da *Giuseppe Calendi*, rappresentanti i bassorilievi della porta del Ghiberti.

La marcia dei rovinati; acquaforte di *Gius. Maria Mitelli* (Bartsch, v. XIX, 40).

La mariée de Vilage (sic). Stampa a bulino e acquaforte di *C. N. Cohin*, dal Watteau (Le Blanc, v. II, 327).

Le Sacrifice d'Iphigénie. Stampa di *Lorenzo Cars* (Le Blanc, v. I, 14) da François Le Moine.

Les deux amis. Stampa di *De Larmessin* da N. Lancret (Le Blanc, v. II, 34).

La Battaglia delle Amazzoni contro i Greci. Stampa di *François Chereau* (?) da Rubens.

Apollo e Dafne. Stampa di *Giuseppe Wagner* (Le Blanc, v. IV, 101) da Zuccarelli.

N. 21 stampe di *Francesco Curti* da G. M. Mitelli, che fanno parte della serie di 40 stampe rappresentanti i venditori ambulanti di Bologna (Bartsch, v. XIX, 117-157) che il Mitelli incise su disegno di Annibale Caracci.

La Raccolta Guidi costituita da circa 8000 stampe per la maggior parte di Scuola Bolognese.

Duecento stampe per un valore di circa 3000 lire tra cui alcune rare acqueforti del Millet, di Bernard, di Max Klinger, del Wihstler, del Pennell, di Max Liebermann, vedute antiche e moderne di Firenze e d'altre città toscane tra cui quelle del Porto di Livorno di Stefano Della Bella, riproduzioni di affreschi di ville Medicee e una serie di incisioni colorite a sistema meccanico del Bartolozzi, del Dickson e del Debucour.

Sicchè con questi ultimi incrementi il totale dei disegni agli Uffici è di 47,240 e quello delle stampe di circa 40,000.



NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

ROVIGO. — Ritrovamento di un dipinto di G. B. Tiepolo. — Essendosi dalla nuova presidenza dell'Accademia dei Concordi ventilata l'idea di riordinare quella bella collezione di dipinti, il Direttore delle Regie Gallerie di Venezia si recò a Rovigo per concertarsi con gli Accademici sul da farsi. In questa occasione il dott. Fogolari potè identificare in un dipinto confinato in alto, nelle scale e contro luce, un capolavoro di Giovanni Battista Tiepolo, un ritratto di fantasia di un erudito rodigino del cinquecento, che gli Accademici commisero al Tiepolo insieme con parecchi altri ritratti di grandi uomini eseguiti dal Piazzetta, dal Pittoni e da altri rinomati pittori del tempo.

Sul ritratto del Tiepolo danno sicure indicazioni le guide del secolo XVIII, ma, perdutane la memoria, esso passò poi nel catalogo manoscritto della raccolta come opera di un Tiepoletto di Rovigo.

TOSCANA.

PISTOIA. — Vendita di opere d'arte alla Pinacoteca civica. — È stato autorizzato il Conservatorio di S. Giovanni Battista in Pistoia a vendere al Comune alcuni mobili e oggetti d'arte, fra cui un coro a doppi stalli della fine del secolo XV, attribuibile a Ventura Vitoni, due candelieri, una statuetta del Battista, due stucchi policromi rappresentanti la Vergine col Bambino, chiusi in tabernacoli originali della fine del 400 o dei primi del 500, una pila in marmo per acquasanta, del secolo XVI, e una larga serie di Montelupi antichi.

SICILIA.

SIRACUSA. — Devoluzione di oggetti del Convento di S. Nicola di Bari. — Viste le proposte dell'on. Rava, Ministro della pubblica istruzione, con Decreto del 22 agosto 1907 il Ministero di Grazia e giustizia e dei culti ha devoluti al Museo di Siracusa i seguenti oggetti d'arte, già esistenti nella chiesa del Convento di S. Nicola di Bari:

a) Pianeta verde con fascia centrale, trapuntata a fiori in argento e colori.
b) Quadro in tavola rappresentante S. Nicola, in mezza figura.
c) Quadretto in tela rappresentante Cristo che appare alla Samaritana.
d) Paliotto in seta ricamata.
e) Un crocifisso incrostato di madreperla.

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa di S. Eustachio. — Per restauro di tre quadri attribuiti al Tiepolo, esistenti nella Sacrestia di S. Eustachio, il Ministero della P. I. ha promesso di assumere la spesa di L. 340.

Monumenti Veronesi. — Dal Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, è stata autorizzata l'esecuzione, a spese comuni del Municipio di Verona e del Ministero della pubblica istruzione, dei seguenti lavori ai monumenti di quella città:

Chiesa di S. Giovanni in Valle, per L. 6,000.
Chiesa di S. Fermo Maggiore, per L. 8,000.
Chiesa di S. Bernardino, per L. 1,000.
Chiesa dei SS. Nazzaro e Celso, per L. 1,900.
Chiesa di S. Anastasia, per L. 1,600.
Chiesa di S. Giorgio in Braide, per L. 5,000.

SESTO AL REGHENA. — Chiesa parrocchiale. — Il Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, ha concesso un contributo di 1000 lire per i lavori di restauro agli affreschi della cupola.

FELTRE. — Fontana monumentale. — È stata portato da L. 750 a 1250, il contributo promesso dal Ministero pel restauro della fontana.

LOMBARDIA.

SOMMACAMPAGNA. — Restauri alla chiesetta del Cimitero. — L'on. Rava, Ministro della pubblica istruzione, ha autorizzata la spesa di L. 200 per restauri ad un affresco nella chiesetta del cimitero di Sommacampagna.

LIGURIA.

ALBENGA. — Lavori nella Cattedrale. — Per lavori al Battistero della Cattedrale di Albenga si è approvata una spesa di L. 1000.

TOSCANA.

FIRENZE. — Chiesa della Badia. — Il Ministero si è assunto i due quinti della spesa necessaria (L. 260 oltre le accessorie) per il restauro di uno stemma che sta sulla porta della chiesa verso via del Proconsolo.

LUCCA. — Basilica di S. Frediano. — Il Ministero ha autorizzato l'Ufficio per i monumenti della Toscana a far eseguire dal R. Opificio delle Pietre dure il restauro al mosaico della facciata della Cattedrale di S. Frediano; di più concorrerà con L. 460 nelle spese accessorie (ponti, materiali ecc.).

POPPI — Restauro del Castello. — Per la prosecuzione dei lavori di restauro al Castello, sono state fornite in anticipazione all'Ufficio per i monumenti della Toscana L. 3000.

UMBRIA.

GUBBIO. — Palazzo dei Consoli. — Il Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, ha autorizzata l'esecuzione di lavori per la sistemazione delle fronti esterne del palazzo dei Consoli. La spesa, di L. 5000 circa, sarà sostenuta in parte eguali dal Ministero e dal comune di Gubbio.

PERUGIA. — Palazzo del Popolo. — Come terza rata del sussidio promesso per il consolidamento della torre del Palazzo del Popolo in Perugia, il Ministero ha pagate L. 2000.

FOLIGNO. — Cattedrale. — Si sono pagate L. 2000 come terza rata del sussidio promesso dal Ministero per i restauri alla facciata della Cattedrale di Foligno.

LAZIO.

ROMA. — Chiostro cosmatesco di S. Paolo. — Nei lavori di demolizione delle volte del chiostro cosmatesco di S. Paolo, fu rinvenuto un frammento di antico affresco rappresentante il Cenacolo. Il Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, lo ha fatto staccare, attribuendo al Ministero la spesa di lire 500.

TIVOLI. — Affreschi scoperti nella chiesa di S. Maria Maggiore. — Eseguendosi nella chiesa di S. Maria Maggiore in Tivoli alcuni lavori di restauro, fu abbattuta la volta a camera canna che, verso la fine del 500, gli Estensi, proprietari della contigua villa d'Este, avevano fatta eseguire per copertura del coro della chiesa, in occasione di un generale restauro di tutto l'edificio, da loro intrapreso. La demolizione della camera canna ha posta in luce la primitiva copertura del coro, costituita da un tetto a doppio spiovente, appoggiato alle estremità sui muri perimetrali del coro e sopra due grandi archi a tutto sesto, impostati sui muri stessi. La costruzione della volta fatta eseguire dagli Estensi, impostata anch'essa sui muri perimetrali del coro, ne abbassò notevolmente l'altezza, escludendone tutta la parte superiore antica, ossia il tetto e gli archi di sostegno e il tratto più alto delle mura perimetrali.

Su queste mura apparve una ricca e bella decorazione a foglie e rami, di tipo medioevale, attribuibile alla fine del secolo decimosecondo. Furono date disposizioni affinchè i pregevoli affreschi siano custoditi con ogni cura e l'importante scoperta venga, fin dove è possibile, completata.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI. — Chiesa di S. Pietro a Maiella. — Per ovviare alle gravissime condizioni statiche in cui si trova questa chiesa, il Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, ha disposto l'esecuzione di un progetto di lavori importante la spesa di L. 31.150.

— Chiesa della Nunziatella. — A spese comuni del Ministero della Guerra e di quello dell'Istruzione pubblica sono stati approvati lavori di restauro ai tetti ed agli affreschi della chiesa della Nunziatella, annessa al Collegio militare di Napoli.

— Tomba di Giacomo Leopardi. — Il Ministro della pubblica istruzione ha approvati i lavori, per l'importo di L. 2700, destinati al restauro del pronao della chiesa di S. Vitale Fuorigrotta, nel quale è il sepolcro di Giacomo Leopardi.

BARLETTA. — Cattedrale. — Il Ministero ha pagato un contributo di L. 500 per lavori di restauro eseguiti nella cattedrale di Barletta.

SICILIA.

PALERMO. — Oratorio del Rosario. — Si sono pagate L. 1378,58 come contributo del Ministero nella spesa pel restauro al tetto dell'Oratorio del Rosario nell'ex convento di S. Domenico.

PALERMO. — Chiesa del SS. Salvatore. — Si sono promesse L. 5000 a titolo di concorso del Ministero dell'Istruzione nella spesa per i lavori necessari a togliere le cause dell'umidità che danneggia la chiesa.

CATANIA. — Cattedrale. — Per lavori di ripristino e di restauro alla cappella del SS. Rosario nella cattedrale di Catania, l'on. Rava, Ministro della pubblica istruzione, ha promesso un contributo di L. 1000.

VARIE.

Convocazione della Giunta Superiore di Belle Arti. — La Giunta Superiore di Belle Arti è stata convocata in Roma per il giorno 2 aprile p. v. per giudicare dell'assegnazione delle pensioni nazionali di pittura e di architettura, per proporre gli acquisti da farsi nella Esposizione di Belle Arti di Roma e per altri minori argomenti.

NOVARA. — Inventario di opere d'arte della chiesa di S. Gaudenzio. — S. E. l'on. Rava, ministro della Pubblica Istruzione, ha ordinata la redazione dell'inventario degli oggetti d'arte e dei documenti storici esistenti nel tesoro e nell'archivio della chiesa di S. Gaudenzio di Novara.

FINALPIA. Maioliche robbiane. — Nei locali dell'ex convento dei Benedettini a Finalpia si conservano due pregevoli maioliche robbiane di cui il Ministero già altra volta vietò la vendita. Ora si è autorizzato il trasporto delle maioliche suddette nella Chiesa parrocchiale di Finalpia, ove saranno collocate al di sopra delle due porte che dalla Chiesa stessa danno ingresso alla Sagrestia.

FIRENZE. — Scoperta di un dipinto di fra' Filippo Lippi nella Canonica di San Gaetano. — Il signor Zanobi Maranini richiamò recentemente l'attenzione della Direzione generale delle antichità e belle arti su un dipinto esistente nella Canonica di S. Gaetano in Firenze. Fatta esaminare dagli Ispettori Giovanni Poggi e Carlo Gamba quell'opera d'arte, rappresentante Gesù Crocifisso, con ai piedi la Maddalena inginocchiata, fra S. Girolamo e S. Francesco, risultò che si tratta di una pittura di fra' Filippo Lippi.

Le figure, a contorno intagliato sopra una superficie di più tavole connesse insieme, hanno sofferto per fregagioni, lavature, ristuccature e conseguenti ridipinture, ma appariscono ancora maggiormente alterate per le macchie di sudicio e di vernice raggrumata, nonchè per le ridorature in porporina delle aureole. L'importantissima opera d'arte verrà pubblicata nel *Bollettino d'Arte*.

CAMPRIANO (Arezzo). — Restauro di un quadro di Bartolomeo della Gatta. — Nella chiesa di S. Egidio a Campriano, in comune di Arezzo, esiste un dipinto su tavola di m. 1,64 per m. 2,05, che già era nella chiesa di S. Piero in Arezzo e che il Vasari indica come opera di Bartolomeo della Gatta, completata da Domenico Pecori. Vi è rappresentata la Madonna in trono col Bambino, fra i santi Sebastiano e Fabiano, angeli e putti.

Essendo stato questo quadro guasto dalla bruciatura di un cero e deturpato con ridipinture ad olio, le quali hanno, fra l'altro, trasformata la figura di S. Fabiano in quella di S. Antonio Abate, il Ministro della Pubblica Istruzione su proposta dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, ha affidato al riparatore Rotellini l'incarico di restaurarlo.

Restauro di dipinti. — Nella chiesa di S. Donato a Stabbiano esistono due quadri, uno dei quali, su tavola, rappresentante la Vergine col Bambino fra i Santi Paolino e Donato, è firmato *Opu. f. Govanbattista Guerri Deluca An MDXXXI.* L'altro, anche su tavola, rappresenta la Sacra Famiglia con S. Anna e S. Giovanni. Ambedue questi dipinti presentavano screpolature e sollevazioni di colore, perciò il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, ne ha autorizzato il restauro, affidandone l'esecuzione al pittore Vincenzo Coccia.

Associazione per l'Arte in Pisa. — In Pisa si è costituita un' Associazione, la quale si propone di promuovere e favorire gli studi e le ricerche d'interesse storico artistico pisano, e di diffondere la cultura artistica, specialmente nelle classi popolari, di contribuire alla buona conservazione ed all'arricchimento del patrimonio artistico, di vigilare sulle opere edilizie della città, in rapporto alle ragioni della storia e della pubblica estetica.

TORRE D'ANDREA. — Dipinto di Bernardino Pinturicchio. — Per la conservazione del bellissimo quadro del Pinturicchio, esistente nella Chiesa parrocchiale di Torre d'Andrea, presso Assisi, il Ministero ha autorizzato l'esecuzione di alcuni lavori di restauro dell'altar maggiore su cui il dipinto si trova, assegnando per questo scopo un contributo di lire duecento.

Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. — A cura dell'Istituto italiano di arti grafiche si è pubblicato in questi giorni il Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, redatto dall'Ispettore dott. Francesco Malaguzzi Valeri, con una prefazione del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti comm. Corrado Ricci, nella quale sono succintamente narrate le origini e le vicende della Galleria milanese.

Il Catalogo, ornato di una fotoincisione dello *Sposalizio della Vergine*, di Raffaello, e di numerosissime riproduzioni dei quadri più importanti, contiene brevi cenni biografici di tutti i pittori le cui opere figurano a Brera, e la storia e la descrizione di ciascun quadro.

L'opera, che, oltre essere necessaria ai visitatori della grande Galleria, si rende anche assai utile agli studiosi per le utili e precise notizie che raccoglie, è la prima di tutta una serie, la quale comprenderà i Cataloghi di tutte le Gallerie e di tutti i Musei del Regno.

Scoperta della Chiesa di S. Lorenzo martire in Mantova. — Tempo fa il Comune di Mantova deliberava l'acquisto di alcuni fabbricati per l'allargamento e la formazione di nuove strade e di nuove piazze e comperava il gruppo di case adiacente alla Torre dell'Orologio fra la piazza delle Erbe e la piazza Concordia, spendendo la somma di L. 130,000. La demolizione di quegli edifici venne affidata all'impresa Rimini e Comp., la quale doveva dare il lavoro ultimato nel termine stabilito di alcuni mesi.

Ma, appena iniziate le demolizioni, vennero in luce numerosi avanzi di un fabbricato rotondo che tosto fu riconosciuto per la Chiesa di S. Lorenzo martire. In conseguenza venne ordinato che i lavori fossero immediatamente sospesi e limitati solo all'esterno, alle misere catapecchie che, nel volgere dei secoli, si erano addossate al tempio.

Scrostando poscia qua e là nelle vecchie muraglie comparvero avanzi sempre più numerosi e si può dire, quasi tutta la parte principale dell'edificio cristiano. Esso è di forma rotonda, costituito da un ambiente centrale, circondato al piano terreno e al primo piano, da gallerie ricoperte da volta. L'ambiente interno ha un diametro di circa 7 metri e tutto l'edificio, comprese le gallerie, un diametro esterno di circa m. 21.

La galleria al piano terra comunicava con la parte centrale a mezzo di 10 arcate delle quali due vennero nei tempi passati demolite insieme con un tratto di muro; questi vani sono superiormente chiusi da un arco molto rialzato e divisi da altrettante colonne in parte di cotto e in parte di marmo, tolte quest'ultime da edifici preesistenti probabilmente romani.

La galleria superiore, che forse serviva ad uso di matroneo, era pure aperta verso l'interno con 10 arcate delle quali alcune sono scomparse, in corrispondenza al muro sottoposto demolito: anche qui le arcate sono divise da colonnette di pietra cotta, collegate da arco a sesto rialzato. I capitelli, fatta eccezione di uno che pare romano, sono tutti di forma cubica, scantonata nei quattro angoli inferiori.

Il pavimento originale della Chiesa è di circa due metri sottoposto al piano attuale della strada; però anche dal piano stradale antico si accedeva al Tempio, discendendo per alcuni gradi.

Il materiale di costruzione è quasi esclusivamente laterizio di grosse dimensioni, di grana finissima che ricorda quello romano; esso evidentemente venne lavorato nel paramento esterno a martellina tagliente e quindi stillato con malta molto dura. Così si formarono dei muri molto robusti della grossezza di circa m. 1,80 al perimetro esterno e di cm. 50 all'interno.

La rotonda centrale si eleva dall'antico pavimento fino a m. 13,50; veniva quindi la cupola, anni or sono caduta, probabilmente adorna di cupolino dal quale doveva entrare la luce. Tutto l'edificio era infine ricoperto da embrici un po' convessi di tipo romano; alcuni di questi embrici, trovati sul tetto, recano la marca di fabbrica.

Due porte davano accesso al Tempio: una orientale e una occidentale, alla guisa dei vecchi battisteri; di queste porte rimangono evidenti le traccie decorate a rozzi motivi di foglie policrome. Così rimangono le traccie delle scalette che, nello spessore dei muri esterni, salivano dal piano terreno ai matronei e le traccie delle finestre che illuminavano i matronei stessi.

Nella Chiesa si trovano alcuni lavori medioevali, fra i quali deve ricordarsi una scultura di pietra cotta rappresentante due grifi alati che bevono in un vano.

La decorazione delle pareti è molto guasta, si vedono due strati di intonaco dipinto, uno molto vecchio ed uno che può essere attribuito alla prima metà del secolo XVI; sono queste le ultime decorazioni, fatte prima che la Chiesa venisse soppressa (1579).

Qualche storico accenna all'anno 312 quale epoca della fondazione di questa Chiesa, che la tradizione vorrebbe eretta sulle rovine di un tempio pagano dedicato a Diana, ma è fuori di dubbio che essa, quale oggi si trova, non può risalire ad epoca tanto remota; con ogni probabilità l'attuale edificio è opera del secolo XI come lo dimostra la sua stretta somiglianza con le rotonde coeve: somiglianza che riguarda tanto la forma costruttiva, quanto il materiale usato, l'elemento architettonico delle arcate e dei capitelli, e, infine, le fenestre e la decorazione degli archetti pensili che si poggiano su mensolette, della esterna cornice. Si ricorda qui la Rotonda di Brescia, S. Tomè di Bergamo, il Battistero di Arsago e di altri simili edifici della Lombardia.

S. Lorenzo di Mantova e la Rotonda di Brescia sono i più estremi campioni orientali dell'architettura Lombarda che al di là di questi confini cambia un poco fisonomia, si collega con le tradizioni basilicali dell'alto medioevo e si inspira alle forme bizantine che fiorivano a Venezia.

Da queste sommarie notizie che oggi, dopo pochi giorni dalla scoperta, si possono dare e che ulteriori studi ed assaggi potranno certamente meglio definire ed ampliare, si rileva l'alta importanza storica ed artistica di questo monumento prima affatto sconosciuto e che, per un caso fortunatissimo, venne tolto al piccone demolitore.

CONCORSI

Concorso alla cattedra di disegno di figura nel R. Istituto di Belle Arti di Modena.

Dal giorno 10 al 15 marzo p. p. si è radunata in Roma la Commissione giudicatrice del concorso alla cattedra di disegno di figura nell'Istituto di Belle Arti di Modena, composta dei professori Cavazzuti, Tofano, Gibellini, De Falco, Viligiardi, e ha proposto che per la definizione del concorso sieno chiamati gli otto concorrenti dichiarati eleggibili (De Francisco, Scabia, Verno, Savini, Goldoni, Boschi e Bastianini) a sostenere in Roma una gara risolutiva.

Concorso alla cattedra di prospettiva nel R. Istituto di Belle Arti di Napoli.

Dal giorno 20 al 26 marzo si è radunata in Roma la Commissione giudicatrice del concorso alla cattedra di prospettiva nel R. Istituto di Belle Arti di Napoli, composta dei professori Volpe, Bonanni, Spighi, Pittarelli, Bazzani e Castrucci. La Commissione ha dichiarati eleggibili cinque dei concorrenti (Tognetti, Pontoni, Fischetti, Mirabelli e Farinelli) ed ha con voto concorde proposto per la nomina il prof. Gustavo Tognetti.

Aggiunto al professore di ornato nel R. Istituto di Belle Arti di Napoli.

La Commissione giudicatrice, composta dei professori Remo Barbieri, Luigi De Luca, Giovanni Diana, Giulio Ferrari, Augusto Sezanne e Arturo Viligiardi, ha proposto per la nomina il prof. Salvatore Cozzolino.

Professore di ornato, decorazione e plastica ornamentale nel R. Istituto di Belle Arti di Palermo.

La Commissione giudicatrice, composta dei professori Augusto Burchi, Giuseppe Damiani-Almeyda, Achille D'Orsi, Vincenzo Ragusa, Augusto Sezanne e Arturo Viligiardi ha proposto per la nomina il prof. Rosario Spagnoli.

Professore di armonia, contrappunto e fuga nel R. Istituto musicale di Firenze.

La Commissione giudicatrice, composta dei professori Stanislao Falchi, presidente, Antonio Cicognani, Remigio Renzi, Giovanni Tebaldini e Alessandro Costa, ha proposto per la nomina il prof. Ildebrando Pizzetti.

Professore di lingua francese nel R. Conservatorio di musica di Napoli.

La Commissione giudicatrice, composta dei professori Ernesto Monaci, Romeo Romei e Carlo Segrè, ha proposta per la nomina la signora Carmela Maio-Ruggi.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



LE PORTELLE DELL'ORGANO DI S. MARIA DEI MIRACOLI DI VENEZIA.



UANDO il bellissimo angelo annunziatore dall'Inghilterra è ritornato a Venezia, è nato il desiderio di raccogliere le disperse pitture dell'organo di Santa Maria dei Miracoli, per tentare di ricostruire l'antico armonico insieme. Il Boschini, nelle *Miniere della pittura* (1), dopo aver detto che il soffitto della Chiesa dei Miracoli, con quantità di profeti, è di mano di Pietro Maria Pennacchi, aggiunge: « Come anco l'organo è dipinto tutto dallo stesso autore; avvi nel di fuori l'Annonciata e nel di dentro li Santi Pietro e Paolo, e nel poggio, alcune historie a chiaroscuro ».

Le Guide di Venezia (2) ripetono di poi la descrizione; ma verso il milleottocento l'organo deve essere stato disfatto e i dipinti internati nel Monastero, che continuò a sussistere fino nel 1808 (3).

Solo più tardi abbiamo notizia che uno dei dipinti delle portelle, quello con la Vergine Annunziata, era passato a S. Francesco della Vigna. Il Moschini, mentre

(1) MARCO BOSCHINI, *Le Miniere della pittura*, Venezia, 1664, p. 414.

(2) *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, 1733, p. 381.

(3) Non esiste all'Archivio di Stato l'archivio antico del Monastero delle Francescane di Santa Maria dei Miracoli, ma vi sono solo poche buste che vanno dal 1631 al 1808.

All'Archivio nell'*Elenco dimostrante tutti i locali d'appartenenza della Direzione del Demanio e loro descrizione e la qualità e quantità degli mobili e marmi in cadauno esistenti* del 14 agosto 1814, al N. 38, Venezia, S. Canciano, troviamo: Monastero dei Miracoli: Al presente vuoto, servi di Caserma e la Municipalità possiede le chiavi. Il locale è stato accordato alla Municipalità per uso di caserma ed è ridotto in stato rovinoso nè è sperabile di ricavar alcuni profitti a meno che non si riattassero le stanze. Non esistono nè mobili nè marmi.

Nel 1814 pervennero dal Monastero dei Miracoli alle RR. Gallerie i dipinti N. 68 e 108, del Basaiti.

non ne fa parola nella Guida (1) del 1815, nel succinto *Itinéraire* (2) del 1819 alla Chiesa di San Francesco scrive nel suo francese: « *La seconde chapelle possède un tableau de Pennacchi représentant la sainte Vierge au moment de l'Annonciation. Il était aux Miracles. Il a tant de mérite qu'il parait être de Jean Bellino* ». La Guida del 1833, lodando del pari la bella Vergine, osserva malinconicamente: « *qui ne*



P. M. Pennacchi. — L'Annunciazione. — *Venezia*, RR. Gallerie.

manca il **pendant** *con l'Angelo* ». È noto come di recente il conte Gamba Ispettore onorario delle Gallerie fiorentine, viaggiando in Inghilterra ed esplorando in dotta compagnia del Dott. Gustavo Frizzoni le collezioni private inglesi, ricche miniere dell'arte nostra, ravvisasse in un dipinto posseduto da M.r Langton Douglas l'Angelo fuggitivo, che mancava a compiere il mistero gaudioso dell'Annunciazione, anzi la stessa marmorea cella della Vergine abbandonata di S. Francesco della Vigna.

(1) Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815.
(2) Abbé Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venise, 1819, p. 25.

Dalle riproduzioni appare in modo evidente la necessità del raccostamento. Alla Direzione generale per le Antichità e Belle Arti, che tosto volle ricuperare il dipinto per le Gallerie di Venezia, nonchè all'Ispettore Ettore Modigliani, che si adoperò ad ottenerlo a ragionevole prezzo, e a M.r Langton Douglas, che volentieri lo cedette

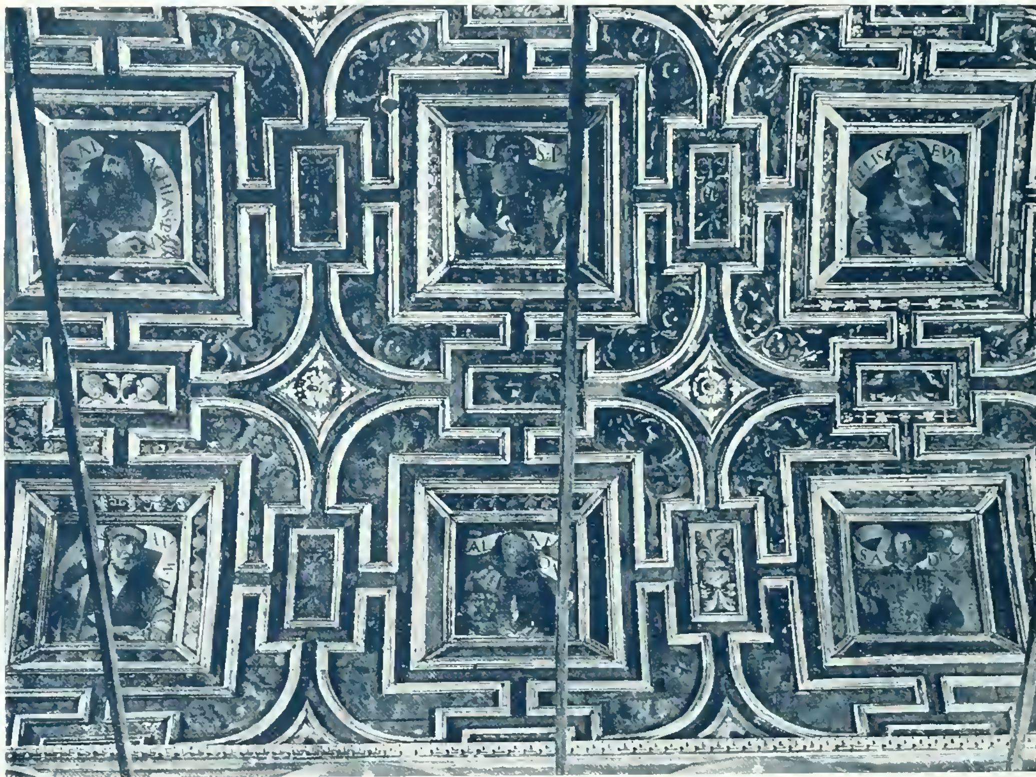


Venezia. — Interno della Chiesa dei Miracoli.

per far cosa grata al nostro paese, la Direzione delle RR. Gallerie professa viva gratitudine, avendo potuto per merito loro riunire, dopo più di mezzo secolo di forzato divorzio, l'una bella figura all'altra e completare un bellissimo insieme. Per trattare la cessione della Vergine Annunziata della Chiesa di S. Francesco della Vigna alle R. Gallerie, si cercò anzitutto di stabilire come, tra il 1815 e il 1819, secondo

le indicazioni del Moschini, sempre degne di fede, ne fosse avvenuto il trapasso dalla Chiesa dei Miracoli; mentre le altre parti andavano disperse e vendute.

Ricercando perciò nell'Archivio di Stato ai Frari negli incartamenti dell'Edwards, che, al principio del secolo passato, diresse quel gran tramutamento dei dipinti delle chiese e dei conventi soppressi, donde tesori d'arte si dispersero da Venezia per tutto il mondo, ho trovato (1) il documento di consegna della nostra Vergine annunciata alla Chiesa di S. Francesco, in data 3 aprile 1817, da parte dell'I. R. Direzione generale del Demanio, Corona Boschi e Diritti uniti. « Quadro, dice il documento, in telajo proveniente dal Convento dei Miracoli, di buona maniera ». È depositato



Venezia. — Chiesa di S. Maria dei Miracoli. - Particolare del soffitto.

insieme a due dipinti della scuola del Palma giovine, che ancora oggi si trovano a S. Francesco.

Le ricerche d'archivio mi portavano a trovare un altro dipinto degli sportelli dell'organo dei Miracoli.

La consegna sopracitata deriva da un'autorizzazione rilasciata da S. E. il Signor Governatore Co. di Gœs, in data 1° aprile 1817, per parecchi dipinti, depositati in Palazzo Ducale, da consegnarsi ad alcune chiese di Venezia. Vi è in quell'Elenco un altro quadro notato come proveniente dal Convento dei Miracoli: un quadro su telajo rappresentante S. Pietro, attribuito al Bonifacio, consegnato, pure con scrit-

(1) Archivio di Stato (Direzione generale del Demanio - Ufficio Economato Edwards, Quadri, Elenchi ed Inventari - 22).

tura del 3 aprile, alla Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, dove per un secolo, solo, senza cornice, è andato ramingando di qua e di là, notato da pochi.

Senza dubbio è uno dei dipinti posteriori delle portelle dell'organo dei Miracoli e precisamente quello che stava dietro l'Angelo nella portella di destra, come conveniva a S. Pietro e come si deduce dall'atteggiamento della figura. Le misure coincidono e molte particolarità, come i marmi degli sfondi con le stesse venature e le pieghe delle vesti e i colori rispondenti, tolgono ogni dubbio di errore. La diversità di proporzioni tra le figure deriva dal fatto che quelle dell'Annunciazione, dovendosi muovere nella piccola stanza marmorea, sono fatte più piccole dei santi, posti soli in maestà dentro le nicchie.



P. M. Pennacchi. — La morte della Vergine. — *Venezia*, RR. Gallerie.

Essendosi provato che e della Vergine e del S. Pietro lo Stato si era riservata la proprietà, essendosi negli atti di deposito fatta esplicita riserva delle ulteriori pubbliche destinazioni, grazie al valido intervento della Direzione del Demanio di Venezia, entrambi i dipinti sono entrati nelle RR. Gallerie. Peccato che non sia stato ancora ritrovato il S. Paolo, probabilmente fuggito lontano insieme con l'Angelo. Ma bastano i tre dipinti riuniti a dare idea del tutto; e a rievocare alla nostra immaginazione la macchia viva di colore che nella marmorea Chiesa di S. Maria dei Miracoli doveva mettere l'organo e quando si apriva alle musiche e più quando teneva socchiusi i battenti. Nato in quel luogo d'incanto, esso per tutto s'accorda alle marmoree bellezze circostanti, chè la stanza verginale e le nicchie dei santi sono finte degli stessi marmi « vergadi e belli » che Pietro Lombardo aveva dovuto scegliere con speciale cura, come dice la *Cronichetta dell'origine, principio e fonda-*

zione della Chiesa (1), trovata e pubblicata dal Boni. I marmi, come all'esterno della chiesa, sono divisi a croce da fascie di marmo rosato veronese; nel S. Pietro si vedono anzi gli stessi incassi a tondi e a losanghe di verde antico; e il soffitto nero, dipinto a cassettoni, ha belle patere dorate come la gran volta della chiesa.



P. M. Pennacchi. — Disputa di Gesù con i Dottori. — *Venezia,* RR. Gallerie.

Dalla porticina, oggi murata, sulla scala a chiocciola del campanile, si deduce che l'organo si trovava a destra dell'altare sul ripiano degli amboni (2). Sotto ad

(1) Giacomo Boni, *Santa Maria dei Miracoli in Venezia*, in Archivio Veneto, 1882.

(2) Pietro Paoletti, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893. Vedi lo studio completo e minuto che fa di Santa Maria dei Miracoli pag. 205-221, illustrato dalle tavole.

esso erano stati posti, come ricorda il Sansovino, i putti di marmo ora a Palazzo Ducale, detti dell'antico Prassitele, portati a Venezia da Ravenna, tolti a S. Vitale, dove rimangono i rispondenti del trono di Nettuno. Oggi l'organo è stato rinnovato ai Miracoli, in fondo, sopra la porta della Chiesa, sul vecchio coro delle



Venezia. — Chiesa di S. Salvatore. - Organo con i dipinti di Francesco Vecellio.

monache; e non si può pensare a rimettere insieme l'antico al posto dove era, perchè tanto non avrebbe più scopo, mancando anche il poggio coi bei chiaroscuri. Ridotto a pochi frammenti, esso ha bisogno di un porto sicuro. Ma quale incanto doveva essere un giorno l'entrare nell'ornatissima tra le chiese veneziane, oggi quasi un poco fredda nello splendore levigatissimo delle pareti, quando quei bellissimi marmi

erano ingemmati da tavole di scuola del Bellini e del Tiziano e dalla nostra Annunciazione (1), splendendo di colori e di oro la volta non ancora annerita?

* * *

Non abbiamo notizie precise, o almeno concordi, dell'anno in cui l'organo è stato dipinto e del pittore. Il Sansovino (2) ricorda che *Giovanni de Pennacchi* da Treviso dipinse in Santa Maria dei Miracoli, nel bellissimo soffitto, in un volto messo ad oro con molta ricchezza, diverse teste di Profeti all'intorno. Il Ridolfi (3) scrive invece a proposito di *Pier Maria Pennacchi:* « dipinse il cielo del tempio della Madonna dei Miracoli, divisandovi in molti partimenti figure degli Apostoli e dei Profeti che fu opera singolare in quei tempi, e nel fine di quella operazione terminò anche la vita, nel 1528 ». Il Boschini (4) è il primo ad attribuire a Pier Maria Pennacchi anche le pitture dell'organo, descrivendo partitamente la Chiesa dei Miracoli; e tutti gli altri descrittori lo seguono. Ma che sappiamo di sicuro intorno ai Pennacchi pittori trevisani?

Grande copia di notizie ha raccolte negli Archivi di Treviso, ai tempi nostri, Girolamo Biscaro, dando un primo sicuro fondamento alla storia della pittura trevisana. Egli argomenta in una sua pubblicazione, poco nota (5), che il Sansovino nel passo citato sia caduto in errore; non perchè non esista un pittore Giovanni Pennacchi da Treviso, ma perchè, essendo esso nato nel 1507, è ben difficile che sia autore di quelle pitture. In due atti, l'uno del 31 luglio 1525 e l'altro del 14 giugno 1526, ne' protocolli del notaio Tommaso Berengo, il Biscaro ha trovato il nome di « *ser Joannes q. ser Petri Marie a Pennachis pictor civis et hab. Tar.* ». La dizione indirettamente dimostra inesatta la notizia del Boschini, che fa vivere Pier Maria sino al 1528; mentre dai documenti la sua morte si può precisare avvenuta fra il luglio 1514, (6) a cui risale l'ultima notizia certa che si ha di lui, ed il marzo 1515, in cui da un documento è già detto morto.

Ma il Biscaro non crede che al nome di Giovanni vada sostituito, correggendo il Sansovino, quello di Pier Maria come autore dei dipinti dei Miracoli; ma propone quello di Gerolamo Pennacchi, non Gerolamo d'Aviano detto il Seniore, nè Gerolamo di Pier Maria, il celebre pittore ricordato dal Vasari, ma Girolamo di Giovanni Pennacchi, fratello di Pier Maria, nato, secondo il Mauro, nel 1455. Da

(1) Si veda la descrizione delle Guide del settecento.

Il Boschini op. cit. pag. 414, ricorda una tavola con S. Girolamo e ai lati altre con S. Francesco e Santa Chiara, di mano di Giovanni Bellini; e più una Maddalena fatta in casa di Tiziano, un Cristo di Pietro Vecchia e ancora un quadro posticcio con la Beata Vergine, il Bambino, S. Giovanni Battista e S. Chiara e un ritratto di una donna con un puttino, opera di Giovanni Bellini.

Il Ludwig crede di aver trovata la S. Chiara attribuita al Bellini, che stava di lato a S. Girolamo, nella tavola N. 45 dell'Accademia di Belle Arti a Vienna, che negli inventari è detta provenire da S. Maria dei Miracoli e di modi dei Vivarini. Anzi il Ludwig mette avanti l'ipotesi che sia opera di Pier Maria Pennacchi. *Documente uber Bildersendungen von Venedig nach Wien* nell'Jahrbuch der Kunst-Samm. Allerh. Kaiser-Hauses. Vol. XXII, fasc. 6, pag. XIII, N. 72.

(2) Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, Venezia, 1663, pag. 179.

(3) Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* (edite la prima volta nel 1646) Padova, 1835, p. 305.

(4) *Op. e p. cit.*

(5) Gerolamo Biscaro, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane*, in *Coltura e Lavoro*, 1897, N. 3.

(6) Gerolamo Biscaro, *Per la storia delle belle arti in Treviso*, Memoria letta all'Ateneo di Treviso, il giorno 16 agosto 1896, p. 281.

un documento del 1488 cotesto Gerolamo Pennacchi appare associato a Giovanni di Matteo, autore degli affreschi di Casa Barisan in Piazza del Duomo. Non trovandosi di poi negli atti trevisani il suo nome, il Biscaro crede che egli sia rimasto a lungo assente da Treviso, andando a cercare più lauti guadagni in centri maggiori. Fu a Venezia e lavorò nel 1493 a S. Giovanni in Bragora per l'altare dell'Elemosinario insieme con Alvise Vivarini (1). Arricchito, ma ammalato, Gerolamo ritornò a Treviso in casa del fratello Pier Maria; e il 17 luglio 1496 dettò il testamento, che rimane, lasciando erede di tutto il suo il fratello e istituendo alcuni legati, uno tra gli altri su di un credito di venti ducati d'oro, che doveva avere da messer *Lucha Arian da Venetia* per un lavoro fatto a Padova.

Per contrario, osserva il Biscaro, in nessuno dei molti atti rintracciati negli Archivi Trevigiani, nei quali tanto spesso figura il nome di Pier Maria Pennacchi (2) si riscontra il benchè lontano accenno ad una sua assenza da Treviso o a lavori che egli avesse destinato ad altre città. Tutto invece concorre a far ritenere che Pier Maria, nato, secondo il cronista Mauro, nel 1464, e divenuto tra il 1488 e il 1515 padre di ben dieci figliuoli, tutti nati a Treviso, non si sia mai allontanato dalla sua città, ove visse modestamente, senza acquistare grande reputazione. Ne fanno fede gli scarsi compensi (3) stipulati e il silenzio serbato sul suo conto quale artista dai cronisti e dagli scrittori trevigiani dei secoli XV e XVI. Opere invece di grande mole e diligenza, come il soffitto dei Miracoli, volevano un pittore che avesse stabile bottega a Venezia e gli avrebbero dato fama e fortuna.

Certamente i dati di fatto e le considerazioni del Biscaro hanno molto valore; benchè Treviso non sia poi tanto discosta da Venezia da non permettere, anche allora, a chi vi avesse avuta casa e bottega di recarsi di tempo in tempo nella Dominante.

L'aver dovuto togliere a Pier Maria, in base ai documenti, anche la tavola dell'Assunta in Duomo a Treviso, che pure il Ridolfi gli attribuisce e che va invece data a Domenico Capriolo, ha fatto forse troppo ardito il Biscaro ai danni di Pier Maria; si che pare dimentichi di avere egli stesso trovato il documento del 1503 nel quale Pier Maria Pennacchi è chiamato con Lorenzo Lotto a giudicare della pala di Vincenzo Dalle Destre ora a S. Leonardo, ciò che mostra in qual conto fosse tenuto e in qual buona compagnia vivesse.

Il male si è che a risolvere la questione non abbiamo un'opera sicura di Girolamo di Giovanni Pennacchi che ci dia lume intorno all'arte sua.

Può essere che, avendo avuto i due fratelli Girolamo e Pier Maria la stessa educazione pittorica e non essendo, malgrado la diversa fortuna, di troppo diverso valore, le opere di entrambi permangano confuse in un solo gruppo al quale Pier Maria, vivendo più a lungo, abbia imposto, nella tradizione, il suo nome.

(1) Paoletti e Ludwig, *Neue archivalische Beitrage*, in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1899, B. XXII, Heft. 4, Estratto, p. 17.

(2) Atti 16 Novembre 1483, 30 Settembre 1486, 19 Settembre 1487, 6 Marzo 1490, 3 Giugno 1490, 17 Maggio e 21 Novembre 1491, 21 Agosto 1493, 7 Febbraio e 9 Marzo 1495, 18 Agosto 1496, 17 Aprile e 24 Maggio 1497 e 5 Marzo 1498 del notaio G. L. Berengo; 12 Dicembre 1494, 23 e 25 Agosto 1503, del notaio G. M. Spilimbergo, 8 Aprile 1499 dell'*Estimo* di Treviso, 18 Maggio 1506 e 1 Aprile 1511 del notaio Gerolamo da Nogarè, 25 Gennaio 1510 del notaio Pellegrino da Miane, ed 11 Luglio 1514 del notaio G. M. Zibetto.

(3) Il Biscaro pubblica il contratto per la pala fatta da Pier Maria nella Scuola dei Pellizzeri, ora perduta, in data 1. aprile 1511, nel quale si impegna per diciassette ducati d'oro. (Vedi *Memoria letta all'Ateneo Trevisano*, pag. 287 n. 5).

Ma, pur avendo mente a tutto ciò, dato che nei nostri studi si è spesso avverato di veder risorgere nomi e fame indegnamente dimenticati e confusi, noi dobbiamo ricorrere anzitutto a quelle opere che portano il nome sicuro di Pier Maria e che



Venezia. — S. Sebastiano. - Organo con i dipinti di Paolo Veronese.

lo dimostrano buono ed accuratissimo pittore. La Pietà con gli angeli della Galleria di Berlino firmata PETRVS MARIA TARVISIO. P., che per certa crudezza di forme si ha da ritenere una delle sue prime opere, lo mostra imitatore del Bellini, ed è mirabile nella finitezza del disegno e nella fusione dei colori (1). La

(1) Crowe e Cavalcaselle, *History of painting in North Italy*, II° pag. 227-229; I. Lermolieff (Morelli), *Die Werke Italienischer Meister*, Leissig 1880, pag. 407-408.



P. M. Pennacchi. — S. Pietro. — *Venezia*, RR. Gallerie.

morte della Vergine con la iscrizione frammentaria cancellata ma antica: PETRVS MARIA, benchè crudelmente scorticata dai restauratori, è opera bella e per il raggruppamento delle figure e per la nobiltà delle forme. Non discorda l'altro dipinto delle Gallerie veneziane attribuito a lui con Cristo fra i dottori, ben composto, dentro l'architettura derivata dalla pala del Giambellino a S. Zaccaria, di colori chiari e vivi che ricordano un poco il dipingere di Lorenzo Lotto.

E se passiamo ad esaminare il luminoso soffitto di Santa Maria degli Angeli a Murano con la Incoronazione della Vergine e i Profeti e gli Apostoli in grandi medaglioni, l'imitazione da Giambellino, oltre che dalla composizione centrale, appare evidente in un angelo bellissimo copiato dal dipinto della Vergine col doge Agostino Barbarigo, ora a S. Pietro martire, ma che era in antico nella stessa Chiesa di S. Maria.

Il Pennacchi ha quivi il suo capolavoro, e rincresce solo che nessun documento si sia ancora ritrovato che confermi il suo nome all'opera grandiosa.

I medaglioni, di grande carattere, arieggiano alle figure in bassorilievo di Pietro Lombardo, ma i quattro padri della Chiesa in piccoli tondi ricordano da vicino quelli della Disputa di Gesù e il colore è sempre vivace nelle vesti, chiaro e perlaceo nelle carni.

Le pitture del grande soffitto dei Miracoli si godono assai meno, e perchè sono annerite, e perchè non sono in luce. Si può notare però che i cinquanta busti dei profeti e dei santi non presentano tutti un unico concorde carattere, una stessa intonazione. Alcuni pochi dalla parte del presbiterio, come il S. Giovanni, sono tagliati duramente e sembrerebbero opera di pittori sul fare del Mansueti (1). Ma in quasi tutti gli altri troviamo il disegnare largo e accurato e il colorire chiaro e ben fuso del Pennacchi; vediamo parecchie teste di vecchi simili agli apostoli della Morte della Vergine o ai dottori della Disputa, e un consimile spirito decorativo che colle capigliature, con le barbe, coi manti, coi cappelli, sa dare un forte carattere alle figure. Resta ancora da ricordare del Pennacchi la grande Madonna ora nella sagrestia della Salute, alla quale nuociono le forme colossali, dovendo forse, come i santi dei soffitti, essere veduta dall'alto; ma che è disegnata con diligenza e di colorito fuso e chiaro. Così, con le opere che la tradizione ha raccolto intorno al suo nome e che la critica non può ancora togliergli (2), Pier Maria Pennacchi non ci appare indegno delle pitture dell'organo dei Miracoli.

Le belle figure dell'Annunciazione ricordano assai da vicino il Carpaccio. Non solo la biondissima testa dell'angelo arieggia a quella del S. Giorgio a cavallo degli Schiavoni, ma tutto l'incedere evidente, vibrante della figura è carpaccesco. È carpaccesco il piegare delle vesti, e quella nota della grande tenda rossa squillante nel quadro. Ma anche negli altri dipinti di Pier Maria, si poteva notare diffusa l'imitazione dal Carpaccio.

(1) Tale vicinanza al Mansueti mi aveva indotto da prima a dare a Pier Maria Pennacchi anche le portelle tolte dall'organo di San Giovanni Grisostomo ed esistenti tuttora in quella chiesa coi Santi Andrea, Agata, Onofrio e Giovanni Grisostomo. Ma, se il colorire è fuso e delicato sopratutto nel nudo di S. Onofrio copiato dal Bellini, le forme sono troppo tozze e rozze, e quali le faceva il Mansueti.

(2) Non credo, contrariamente al Crowe e Cavalcaselle, che possa essergli attribuito anche il soffitto dell'oratorio della Visitazione, ora dell'Orfanatrofio maschile ai Gesuati sulle Zattere. Benchè troppo quelle tavole sieno ora ridipinte per poterne giudicare, pure vi si notano prevalentemente degli elementi perugineschi, quali talvolta usava lo pseudo Boccaccino o meglio quell'altro lombardo di cattiva maniera sperduto nel Veneto che fu Francesco da Milano.

La Morte della Vergine delle Gallerie veneziane è assai simile, nella disposizione generale delle figure, alla Morte della Vergine del Carpaccio della Scuola degli Albanesi ora a Vienna, e all'altra della Pinacoteca di Ferrara. Un apostolo dipiuto di schiena dal Pennacchi, sul davanti a destra, avvolto in un ampio mantello, risponde assai da vicino ad una figura che tiene lo stesso posto nei due dipinti citati del Carpaccio; e che troviamo anche nella Vocazione di San Matteo degli Schiavoni; anzi, si può dire, è abituale al Maestro. La testa della Vergine della nostra Annunciata bene si potrebbe avvicinare a quella, pure fasciata di bianco, della Presentazione di Cristo al Sacerdote, del Carpaccio, se il prototipo anche di quella non si dovesse credere del Bellini, al quale anche l'originalissimo maestro si inchina.

Non è anzi ardito il supporre che il Bellini abbia dipinta un'Annunciazione dalla quale la nostra derivi con poche varianti Francesco di Simone da Santa Croce, che è un pedestre imitatore o copiatore del Giambellino, ha un'Annunciazione, prima opera che di lui si conosca, già a Spino ed ora all'Accademia Carrara di Bergamo, con la firma e l'anno 1504 (1), che somiglia moltissimo al nostro dipinto; non solo nell'insieme, nella Vergine inginocchiata presso il letto, celato dalla grande tenda, ma in un particolare che a tutta prima passa inosservato, ma che invece può rivelare la provenienza da una stessa fonte. L'inginocchiatoio sul quale la Vergine tiene aperto il libro delle preghiere è coperto, in parte, nell'identico modo dal manto che fa un'eguale risvolta. Ma la Vergine del Santa Croce è copia evidente da una Madonna del Bellini che, certo con maggior naturalezza, aveva trovata quella disposizione del manto per dare maggior sviluppo al panneggio.

Così Pier Maria è portato in quel gruppo di pittori che al principio del cinquecento traggono lor forza dall'esempio vivo dei grandi maestri: Giambellino e Carpaccio, serbando, nell'imitazione, un fervore che più tardi non si troverà più.

Perciò io credo che i dipinti dell'organo non s'abbiano a porre troppo più in là del 1510. È vero che la *Cronichetta* della costruzione di S. Maria dei Miracoli dice che alla fine del 1488 mancava soltanto una parte del coperto e che nel 1489 rimaneva da fare ancora per quindici o venti giorni a dar compiuta la chiesa; ma ciò non vuol dire che subito si provvedesse all'organo e ad ornarlo di pitture.

La figura del S. Pietro, all'interno delle portelle, mi pare abbia evidenti caratteri di pittura cinquecentesca. La grande nicchia rivela la buona pratica architettonica del pittore, che già notammo nei quadri del Pennacchi delle Gallerie e che pure ci fa risovvenire della grande pala del Bellini a San Zaccaria. Il S. Pietro, anche nel panneggio, ha certa grandiosità e larghezza di masse che mi ricorda le consimili figure dipinte da Sebastiano del Piombo per gli sportelli di San Bartolomio. Del resto, anche tra le pitture del soffitto di Santa Maria dei Miracoli e le nostre dell'organo, se devono ritenersi dello stesso pittore, bisogna per lo meno porre un buon numero di anni, sembrando quelle assai più arretrate.

Ogni più precisa determinazione, mancando i documenti, sarebbe sforzata. A me è bastato di raccogliere quei dati che, allo stato odierno delle ricerche, valessero a meglio determinare il carattere dei dipinti rimessi in onore e a mostrar credibile la comune attribuzione.

(1) GUSTAVO FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara, in Bergamo*. Bergamo 1907.



Gentile Bellini. — S. Pietro. — *Venezia,* Museo di S. Marco.



Gentile Bellini. — S. Teodoro. — *Venezia*, Museo di S. Ma co.

*
* *

Non è fuori di luogo, a celebrare la parziale ricomposizione dell'organo dei Miracoli, ricordare brevemente i tanti e tanti altri che coi loro ornamenti rendevano più belle un tempo le chiese veneziane.

La pittura ebbe spesso ad essere usata nel quattro e nel cinquecento per decorare gli organi; ed è probabile che gli stessi pittori disegnassero coi maestri organisti l'insieme architettonico della cassa armonica (1) e presiedessero alla costruzione dei poggi, delle cornici, perchè tutto riuscisse consono e degno di ammirazione.



Giovanni Mansueti. — S. Giovanni Grisostomo.
Venezia. - S. Giovanni Grisostomo.

Ma di circa una cinquantina (2) di organi con pitture che sono ricordati dalle Guide del sei e del settecento, oggi non rimangono uniti e vivi che due: quello di San Salvatore coi dipinti di Francesco Vecellio e quello bellissimo del Veronese a San Sebastiano; e rimangono ancora i bellissimi poggi coi fulgenti dipinti di Andrea Schiavone ai Carmini. Tutto il resto è andato disgregato e perduto, chè già nel seicento, con lo svilupparsi della musica sacra e corale, si vollero organi più complessi e poggi capaci; mentre, fatta eccezione per le maggiori chiese, gli organi quattrocenteschi e del primo cinquecento dovevano essere piccoli, tanto da starvi appena seduto l'organista. Ma dovevano essere preziosi per l'eleganza dell'insieme, non meno che per gli ornati a fine intaglio e messi a oro o a colori; tanto che con essi sono andati perduti monumenti impareggiabili d'arte decorativa. Si dovette cominciare per tempo a difendere e ornare gli organi con sportelli, se dobbiamo credere al Boschini (3), che dice di maniera antichissima quelli dell'organo nella Chiesa dei Gesuati già dei Crociferi. Ma i più antichi, che possiamo ancora vedere a Venezia, sono quelli grandi del vecchio organo di San Marco, con i Santi Marco e Teodoro al di fuori, di Gentile Bellini, e dentro S. Girolamo e San Francesco del Tacconi.

(1) Ne abbiamo un esempio documentato nel bellissimo organo di S. Sebastiano per il quale addì 26 ottobre 1558 *Domenego Marangon promete de far il chasamento di l'organo insieme chon il posuol..... giusto la forma del disegno fato per man d. miser paullo.* Vedi Cicogna, *Inscr.*, Vol. IV, p. 154.

(2) Naturalmente gli organi nelle chiese di Venezia erano molti più; ma non tutti avevano pitture. Il Sansovino, nella *Venetia*, dà complessivamente il numero degli organi in ciascun Sestiere e cioè: per il Sestiere di Castello organi 32, per quello di S. Marco 40, per quello di Canaregio 24, di S. Polo 10, di S. Croce 10, di Dorsoduro 28. In tutta Venezia organi 144. Tra questi l'organo di S. Felice era notabile per l'intaglio, e per essere riccamente messo ad oro, essendo di macchina grande. Vedi Sansovino Martinioni, *Venetia*, p. 147.

(3) Op. cit., p. 420. Per la storia degli organi a Venezia, vedi Sansovino, *Venetia*, IV, p. 244 e Molmenti, *Storia di Venezia nella Vita privata*, I, p. 422 e II, p. 342-344.

Le due pitture di Gentile sono generalmente messe tra le prime sue cose e poco lodate; ma dovevano avere grande imponenza quando stavano in alto al loro posto (1). Sono ad ogni modo tipiche per la decorazione degli organi di Venezia poichè, come vedremo, si usava comunemente di porre le figure dei santi patroni sotto due arcate che potessero stare bene insieme unite, e ciascuna bene a sè.

Sapendo quanta rispondenza vi era sempre tra le architetture dipinte e quelle rilevate della cornice, come ad esempio nella grande pala del Mantegna a S. Zeno, come nella Madonna del Bellini ai Frari; è facile immaginare di qual grandiosa bellezza doveva essere l'intera cassa dell' organo di S. Marco: con colonne, pilastrini, cornici, col frontone e col poggiuolo. Anzi, osservando e unendo insieme gli elementi delle architetture dipinte, par quasi di rivederlo nelle sue linee fondamentali. A molti di simili problemi ricostruttivi darebbero luogo gli sportelli d'organo che in parecchie chiese veneziane ora troviamo isolati, dispersi, senza cornice e senza scopo. E mentre il voler ricostruire in realtà quei grandiosi complessi architettonici, sarebbe meschina e ridicola pretesa, giova invece tentarlo nella immaginazione per dare alle figure il giusto posto e comprenderne bene la funzione decorativa.



Giovanni Mansueti. — S. Onofrio.
Venezia. - S. Giovanni Grisostomo.

Sussiste in tutti i suoi elementi la decorazione pittorica dell' organo di S. Giovanni Grisostomo. In una cappella troviamo affisse ai muri laterali le pitture del davanti: S. Giovanni Grisostomo, il patrono, e Sant'Onofrio; in un'altra le pitture del rovescio: Sant'Andrea e Sant'Agata; e dispersi nella chiesa i piccoli quadri che adornavano il poggio con S. Girolamo, S. Giovanni ancora, Giona ed un altro profeta. Date genericamente ai Vivarini dalle vecchie Guide, dette pitture sono state poi più giustamente assegnate al Mansueti, (2) del quale hanno la pesantezza delle forme, mentre, sopratutto nel Sant'Onofrio, copiato dalla pala di S. Giobbe oggi alle Gallerie, si manifesta l'imitazione del Bellini con maggiore gentilezza e un colorire più dolce e più fuso che il Mansueti non usi.

(Continua.) GINO FOGOLARI.

(1) Come gli organi, anche le portelle e i dipinti erano di svariatissime dimensioni. Da questi grandissimi si va a quelli che il Ludwig crede appartenessero all'organo di S. Maria delle Vergini, oggi al Museo Correr, con Adamo ed Eva sull'uno, e sull'altro David e la Sulamite sotto l'albero della Chiesa: che sono quadri maneggevoli. Il Ludwig crede che adornassero il parapetto dello stesso organo delle Vergini, gli otto curiosi quadretti di S. Alvise. Se così è, l'organo delle monache di S. Maria delle Vergini non doveva essere più grande di una solita spinetta.

(2) CROWE e CAVALCASELLE, Op. cit., vol. I, p. 222.

UN DISCEPOLO DI ANTONIAZZO ROMANO.



NELLA chiesa di S. Lorenzo, in Zagarolo, nell'ultimo altare di sinistra della nave maggiore, è un trittico, quattrocentesco, rappresentante nella parte centrale la figura del Salvatore, seduto sopra un trono marmoreo, in atto di benedire con la mano destra e con la sinistra sorreggente il libro della legge. I due sportelli del trittico, distaccati nel passato dalla parte centrale ed ornati di cornice moderna, rappresentano rispettivamente gli apostoli S. Pietro e S. Paolo, con i loro particolari attributi.

Lo stato di conservazione della pittura non è ottimo invero. Qua e là, specialmente nella figura di Gesù, il colore ha molto sofferto per l'umidità e l'incuria nella quale la tavola fu tenuta; così è anche della figura di S. Paolo, che è la più danneggiata, ed in parte anche di quella di S. Pietro.

Nondimeno il dipinto non presenta tracce di manomissioni e di rifacimenti posteriori alla sua esecuzione ed io credo che un diligente restauro potrebbe restituire al quadro molta della sua freschezza antica.

Conviene riconoscere che i pregi artistici dell'opera non sono assai notevoli e sotto questo aspetto non potrebbe meritare uno speciale interesse, se la inaspettata rivelazione di una nuova e fin qui ignota personalità artistisca, da essa offertaci, non la rendesse meritevole di attenzione e di studio.

Le forme stilistiche che il dipinto palesa, nella struttura dei personaggi, nei loro atteggiamenti, nel carattere delle vesti e delle pieghe, nel tipo e nella espressione dei volti, ci farebbero pensare senza esitazione, in mancanza di altri dati più eloquenti e irrefutabili, al nome di Antoniazzo Romano, come quello del pittore che lo eseguì.

Basterebbe infatti confrontare le figure rappresentate nella tavola di Zagarolo, con quelle di altri dipinti del maestro romano, come, ad esempio, quelle del noto quadro degli Uditori di Rota,conservato nelle raccolte vaticane e mettere a riscontro gli apostoli rappresentati nell'una e nell'altra opera, per riconoscerne facilmente le strette analogie di composizione e di tipo, che in ambedue i casi presentano. La movenza della persona appoggiata sopra un fianco, l'atteggiamento delle braccia e delle mani, la divaricazione delle dita, la disposizione e la forma degli attributi, l'andamento dei voluminosi gruppi di pieghe, profonde e grosse, che traversano diagonalmente la persona e si raccolgono intorno al braccio che sorregge un tratto del mantello, ed infine la struttura del capo e dei suoi particolari e gli occhi socchiusi e sonnolenti, e tutti gli elementi ben noti che formano il fondo comune dell'arte di Antoniazzo e si ritrovano, con lievi varianti, quasi in ognuna delle sue opere, sono ripetuti con grande fedeltà anche nel trittico di Zagarolo.

Tutto ciò potrebbe far accettare senza difficoltà anche l'attribuzione di questo quadro al maestro romano, così largamente favorito in questi ultimi anni dagli

studiosi della pittura svoltasi a Roma sulla fine del quattrocento e così largamente arricchito di nuovi saggi dell'operosità sua.

Se non che, una iscrizione posta sulla base del trittico svela in questo caso la persona dell'artista che lo dipinse, ed offre agli studiosi un documento, che io credo di qualche interesse per identificare uno dei numerosissimi discepoli e seguaci, che alla larga attività artistica di Antoniazzo, come pittore di quadri di altare e



Vincenzo Santese. — Il Redentore fra S. Pietro e S. Paolo. — *Zagarolo*, Chiesa di S. Lorenzo.

di cicli di affreschi, portarono il loro contributo, seguendo fedelmente e spesso pedestremente le orme e le pratiche stilistiche del maestro.

Nella iscrizione sottoposta alla figura del Salvatore si legge: *Singniore Pietro Francesco Colonna MCCCCLXXXXVII*. Ed in quella che sta nello sportello di destra: « *Cintius Santese* ». Pier Francesco Colonna, signore del feudo di Zagarolo, verso il finire del quattrocento (1), commise, dunque, nel 1497 a Cinzio o Vincenzo Santese il quadro che, anche attualmente, adorna l'antica chiesa della sua signoria.

Chi sia stato Cinzio Santese, l'autore del trittico e quale operosità abbia svolta nel campo della pittura romana quattrocentesca, e quali siano le sue origini d'arte, io non so, nè credo che altri possa dire finora.

(1) Coppi, *Memorie Colonnesi*, Roma, 1855, pag. 251 e seg.

L'importanza dell'opera che oggi di lui conosciamo sta principalmente in ciò che essa può fornire utili elementi per riconoscere nel gruppo anonimo delle opere attribuite ad Antoniazzo, per ragione di mera analogia stilistica, quelle fra esse che più giustamente ai discepoli anzichè al maestro devono essere assegnate.



Vincenzo Santese. — S. Pietro.
Zagarolo, Chiesa di S. Lorenzo.



Vincenzo Santese. — S. Paolo.
Zagarolo, Chiesa di S. Lorenzo.

Così sarà possibile dar principio, anche per i dipinti di Antoniazzo e della sua scuola, a quella sceverazione degli uni dagli altri, che già si è fatta, ogni volta che i risultati di indagini più profonde e di nuovi elementi acquisiti permisero di distinguere nell'agglomerazione delle opere che si forma inevitabilmente intorno alle personalità artistiche maggiori, quelle che in realtà loro appartengono e le altre dei loro seguaci.

Così mi sembra, sulla scorta del quadro di Zagarolo, che possa con molto fondamento attribuirsi al Santese anche un altro dipinto, già più volte discusso ed attribuito variamente a Pietro Perugino e ad Antoniazzo Romano. (1) Parlo della pittura che adorna la collegiata di Castelnuovo di Porto, presso Roma. La fotografia qui riprodotta, mi dispensa dal fare una illustrazione particolareggiata delle palesi e strette affinità che passano tra la figura del Salvatore di Castelnuovo e quella del trittico di Zagarolo. L'una e l'altra hanno una identica fattura del personaggio rappresentato ed una riproduzione del tutto uguale di ogni suo particolare. Si osservi il disegno dei lunghi capelli scendenti sugli omeri, delle mani, del piede destro scoperto, la linea di contorno del pollice, lo stile e l'aggruppamento delle pieghe delle vesti, la movenza obliqua e la durezza legnosa della gamba destra, e si potrà giungere senza troppa incertezza a riconoscere la stessa mano in ambedue le opere.

Nè può opporsi l'ipotesi che il Santese abbia tratto dal quadro di Castelnuovo il modello del suo e che in questo egli non abbia fatto che opera di copiatore. Basta tener conto del tempo in cui i due dipinti vennero eseguiti. Quello di Zagarolo porta infatti la data del 1497, l'altro quella del 1501, come si legge nella lunga iscrizione dedicatoria, che lo illustra.

In ogni caso, dunque, l'autore della tavola di Castelnuovo avrebbe riprodotta quella del Santese; ed in questa ipotesi converebbe escludere allora l'attribuzione di essa al Perugino ed allo stesso Antoniazzo, se non si volesse ammettere che l'uno o l'altro abbiano attinto così largamente alla umile fonte dell'oscuro seguace di quest'ultimo.

Nella pittura di Castelnuovo è bensì notevole una certa dolcezza di espressione e di sentimento ed una morbidezza di disegno che non presenta nella stessa misura quella di Zagarolo. Ma più che a diversità di mano io credo che tale lieve differenza possa attribuirsi alla diversità del tempo in cui le due opere uscirono dalla bottega dello stesso artista. Allorchè questi dipinse la replica del quadro commessogli da Pier Francesco Colonna, le influenze della sentimentalità artistica umbra erano più largamente e schiettamente penetrate nello spirito del pittore romano che non fosse avvenuto forse quando egli dipingeva la prima delle due opere. Così l'ultima, più dell'altra, espresse la soavità languida e molle, che spirava allora nelle figure offerte dal Perugino a modello degli artisti di Roma, pur conservando anch'essa integri gli elementi di forma che l'altra manifesta.

Secondo i dati forniti dal trittico di Zagarolo e in gran parte anche dalla tavola di Castelnuovo, la fisonomia artistica di Cinzio Santese non ci si rivela invero meritevole di un alto interesse. Egli interpreta con grande amore e fedeltà le forme e le particolarità stilistiche di Antoniazzo; non è insensibile, specialmente in un periodo della sua vita, alle influenze esercitate nelle nostre regioni dai modelli dei maggiori pittori umbri, ciò che lo conduce a trasfondere nelle figure uno spirito di dolcezza pia e languida. Nel quadro di Zagarolo, in specie, egli si mostra coloritore franco e vivace; il giallo topazio, il rosso rubino delle sue vesti hanno tonalità calde, profonde e piacevoli. La struttura anatomica dei suoi personaggi è vigorosa ed abile e mostra facilmente la sua derivazione immediata dai tipi prediletti dal suo maestro Antoniazzo.

(1) ALESSANDRO BELLUCCI, *Un dipinto del Perugino scoperto recentemente in Castelnuovo di Porto*, ne *L'Arte*, anno V, 1902, pag. 39. Il Bellucci, in questo studio sul quadro di Castelnuovo, affida la prova precipua della sua attribuzione alle parole contenute in una iscrizione lapidaria, posteriore alla seconda metà del seicento e come tale sfornita di ogni seria autorità probatoria; CAVALCASELLE, *Storia della Pittura in Italia*, Firenze 1902, Vol. IX, pag. 171.

Il cattivo stato di conservazione del dipinto di Zagarolo contribuisce notevolmente a diminuire l'effetto gradevole dell'insieme. Tuttavia, anche restituito idealmente alla sua condizione primiera non è tale che possa far meritare molta considerazione al suo autore. Piuttosto ruvido ed aspro e poco ricco di sentimento



Vincenzo Santese. — Il Redentore. — *Castelnuovo di Porto*, Chiesa madre.

e di calore espressivo nella pittura commessa da Pier Francesco Colonna, egli s'ingentilisce alquanto e si affina e sa raggiungere accenti di spiritualità più delicati ed eloquenti nella tavola di Castelnuovo, eseguita in un tempo posteriore. È tutto il meglio, io credo, che si possa leggere nelle poche pagine note oggi di questo pittore, il quale sulla via, neppure molto luminosa ed alta, del suo maestro, fu pago di seguirne le tracce, senza grande originalità nè ardimenti notevoli.

Attilio Rossi.

LA BOTTEGA DELL' « ARCHIDIACONUS ACCEPTUS » SCULTORE PUGLIESE DELL' XI SECOLO



i è noto ancora poco intorno al primo risveglio della scultura romanica nelle Puglie. La vediamo fin dagli ultimi anni dell'undicesimo secolo spuntare quasi improvvisamente in tante città di quella regione con delle opere, quali la sede vescovile del S. Nicola di Bari (1098) le archivolte nella sagrestia della cattedrale di Monopoli (1107), i capitelli della cripta del S. Nicola di Bari, del duomo di Taranto, quello di Otranto ed altre, di un'arte assai sorprendente e che non deve neppure temere il confronto con quella molto più rinomata dell'Alta Italia.

Ma quale era poi l'arte durante il secolo che precedeva e preparava questa prima fioritura?

Sono lieto poter segnalare alcuni documenti finora sconosciuti della scultura della prima metà del secolo undecimo, semplici per certo, ma d'importanza, perchè raggruppantisi intorno a una data certa e precisa.

Un primo nucleo di tali sculture lo trovai nell'antichissimo santuario Garganico della grotta di S. Michele in Monte S. Angelo. Ivi stanno incastrati nella muratura che regge l'altar maggiore, tre pezzi di marmo scolpito, cioè: 1) tre lastre con dei fregi identici tra loro, ove da una croce in mezzo partono simmetricamente rami serpeggianti con foglie e fiori (vedi incis. 1). Sulle cornici sopra e sotto quegli ornati corre una lunga iscrizione in bei caratteri maiuscoli e vi si legge sulla lastra A al di sopra del fregio:

...AM SCANDERE FAC ANIMĀ

sotto:

...TIVI NVLLO SENTIAT ICTV

e sulla lastra B, sopra:

...E MAGNVM ATQVE POLIP...

sotto:

...EN ADEPTVS POSCIT VT AT...

sulla lastra C, sopra:

...C MVNVS PARVVM CONFER...

sotto:

...VLPTOR ET ACCEPTVS VVLGO

2) un'aquila addossata ad una specie di pilastro, colle ali aperte, sopra ritta di una piccola semi-colonnina, la quale è sormontata da una grossa testa umana (vedi incis. 2).

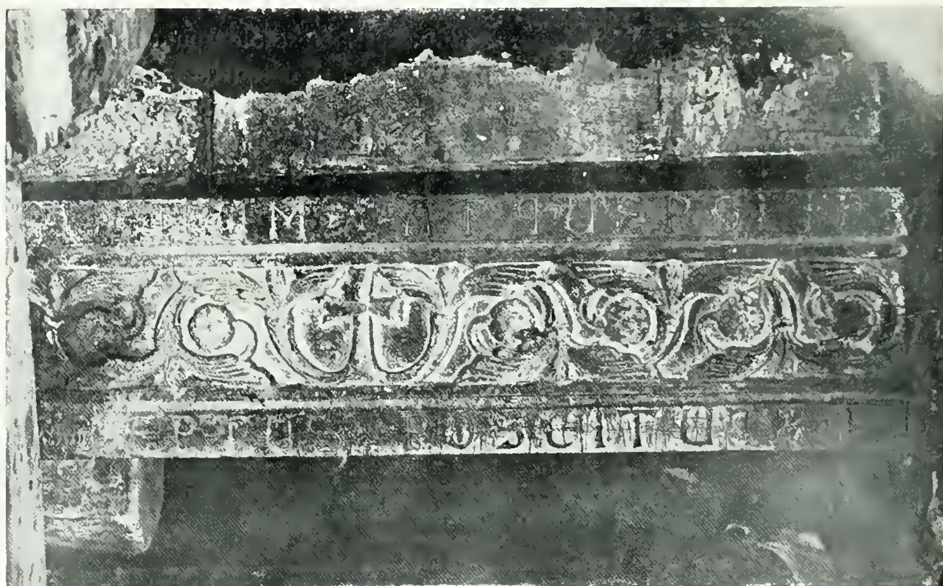
Una tale scultura non può provenire che dalla fronte di un ambone ove

l'aquila, simbolo dell'Evangelista Giovanni, in questo modo si trova assai spesso quale sostegno del leggio.

Esempio più vicino il grande ambone della chiesa di S. Savino a Canosa (1).

E siamo proprio sulla buona traccia. Poichè non solo nell'atteggiamento dell'aquila sopra la testa umana e la semi-colonnina la corrispondenza è completa; ma anche il nome dell'artefice che si palesa sul pulpito di Canosa, quell'« Archidiaconus Acceptus » (2) noi ritroviamo in una delle iscrizioni di Monte S. Angelo (lastra *c.* sotto).

Ed ecco venire ad aggiungersi un altro frammento ancora, una piccola lastra marmorea (incis. 4) che sta sopra un altare nell'angolo più oscuro della grotta! È di forma strana, con due tavolette congiungentisi sotto un angolo



Monte S. Angelo. — Grotta di S. Michele. — Fregio scolpito.

molto divergente; pare l'imitazione d'un libro aperto; e, difatti, non è altro che il leggio dell'ambone distrutto, nella medesima forma come lo si vede ancora a posto, appoggiato sopra la testa dell'aquila, sul pulpito di Canosa. È decorata come questa da una piccola maschera di leone; ma in più reca la seguente iscrizione, scritta colle medesime lettere che osservammo sui due fregi testè descritti: ✠*Anni domini millesimo quadragesimo I indictione VIIII.*

Risulta dunque che nel 1041 venne fatto per la chiesa di Monte S. Angelo un pulpito di cui gli avanzi ricordano quell'altro più conservato, ma di data incerta, del S. Savino di Canosa.

Resta da precisare, se quello « (SC)VLPTOR ACCEPTVS » che si nomina su una lastra a Monte S. Angelo sia davvero lo stesso artefice che fece l'ambone di

(1) Vedi nostra incis. 3. Il pulpito è stato riprodotto prima dallo Schultz (Denkmäler d. Kunst des Mittelalters in Unteritalien) tav. IX e Bertaux (L'art dans l'Italie méridionale), p. 445.

(2) ✠ Per jussionem domini mei Guitberti venerabilis presbyteri.

✠ Ego Acceptus peccator archidiaconus feci ✠ hoc opus.

Canosa, e se per conseguenza la data fissa dei frammenti garganici si riporti approssimativamente anche sul pulpito al S. Savino.

Quasi identiche dovevano essere le misure nei pezzi corrispondenti: i fregi a Monte S. Angelo, evidentemente troncati, hanno ancora una lunghezza che varia



Monte S. Angelo. — Grotta di S. Michele. — Fronte di un ambone.

tra cm. 110 e 123 per cm. 28 di larghezza, a Canosa misurano cm. 128 × 29; l'aquila coi suoi sostegni misura cm. 108 a Canosa e cm. 110 a Monte S. Angelo. Il leggio si compone senza distinzione di due tavolette di 22 × 17 cm.

Ma, esaminando più da vicino tutte queste sculture, non ci può sfuggire quanto i frammenti sul Gargano siano superiori per forza e sveltezza della fattura al pulpito Canosino. In confronto dei motivi secchi e rigidi che ornano i fregi a

Canosa (palmette alternate con fiori di lotus secondo un modello antichissimo, ovvero rame con mezze palmette raddoppiate) sembra una cosa del tutto nuova



Canosa — Pulpito della Cattedrale.

la vegetazione fiorente sulle lastre della grotta dell'Arcangelo. E così pure è molto sensibile il contrasto nei pezzi figurati dei due amboni. L'aquila, a Canosa seccamente e timidamente stilizzata, nel frammento di Monte è invece piena di vita e naturalezza; la testa umana di Canosa rappresenta uno stile schiettamente

arcaico, cogli occhi smisuratamente grandi, coi capelli grossi e pesanti come una cuffia, colla bocca piccina atteggiata a quel solito sorriso primitivo; mentre a Monte rivela indubbiamente uno studio notevole della natura ed in tutti i dettagli uno scalpello abile e delicato.

E neppure la paleografia delle iscrizioni corrisponde esattamente; la forma unciale dell'U, esclusivamente adoperata a Monte, manca a Canosa; l'S, che a Canosa si trova sempre nella forma abituale, a Monte è stranamente tirato indietro dalla parte superiore, ed in generale tutte le lettere ivi presentano un disegno più elegante e più ricco.



Monte S. Angelo. — Grotta di S. Michele. — Leggio di un ambone

Però tutte queste non sono ragioni fondamentali che assolutamente valgono ad escludere la possibile provenienza dei due amboni — certo non dalla medesima mano — ma dalla medesima bottega, dalla bottega del soprannominato arcidiacono Acceptus.

E, per confermarci in una tale opinione, ci vengono in aiuto gli avanzi di un terzo ambone, che mi fu dato di rinvenire poco dopo nella chiesa, sola superstite dell'antica città vescovile di Siponto, situata alla falde del Monte Gargano sul Golfo di Manfredonia.

Questi avanzi, riattaccandosi per la loro fattura caratteristica così all'ambone di Canosa come a quello di Monte, ne formano il tratto di unione, e sono, si può dire, il legame di tutte le opere monumentali di Acceptus.

Il principale di questi pezzi di marmo, un'aquila (mancante di testa e di un'ala) del tutto corrispondente a quelle già descritte, avente sotto di sè la semi-

colonnina colla testa umana, sta impiantata quale decorazione di frontone davanti alla cupola (vedi incis. 5). Rimangono anche, adoperati ora nella balaustra della scala, che conduce giù al soccorpo della chiesa, due degli stipiti angolari del pulpito. Hanno intorno al collo un semplice ornato a mo' di scacchi e sono coronati da pomi rotondi, ergentisi tra foglie di acanto. Tutto come a Canosa.

Ma più interessanti sono i fregi, i quali, per caso, entrando nell'alloggio del



S. Maria di Siponto. — Avanzo di ambone.

guardiano, ivi trovai incastrati nel muro, appena riconoscibili sotto quel solito intonaco bianco, che fa l'orgoglio di tutte le case e chiese pugliesi, ma nello stesso tempo la tomba di chi sa quante opere antiche di scultura e pittura.

Levata dunque da queste lastre la grossa copertura, spiccava subito una fila di palmette e fiori di " lotus ,, (vedi incis. 6) completamente identica sia per il motivo sia per il disegno alla decorazione sulla fronte del pulpito Canosino. Ma le cornici di questo fregio le troviamo occupate da un'iscrizione, (1) cosa che ci fa

(1) ✠ HOC CVIVS STVDIVM. NOBILE....
✠ CARNE DEI SVMMI PVRGANTVR.

pensare al pulpito di Monte. E così pure le forme caratteristiche delle lettere (vedi sopra), sono quelle che solo colà si riscontrano.

Ed anche la seconda lastra colla sua decorazione di rame a foglie di mezza palmetta e frutta (vedi incis. 7) ricorda tanto gli ornati scolpiti di Monte, quanto



S. Maria di Siponto. — Alloggio del Custode. — Fregio scolpito.

il fregio laterale del pulpito di Canosa (1); per la stilizzazione delle foglie essa sta proprio nel mezzo fra quei due tipi diversi.

La stessa osservazione sarebbe da farsi per l'aquila, la quale, benchè ravvici-



S. Maria di Siponto. — Alloggio del Custode. — Fregio scolpito.

nantesi per vari dettagli (l'ordinamento delle piume, la testa umana barbuta piuttosto all'aquila di Monte, pur tuttavia ne rimane indietro per la sua fattura un po' rozza, e che rassomiglia molto a quella dell'ambone Canosino.



S. Maria di Siponto. — Sagrestia. — Fregio scolpito.

Vi è poi il frammento di una terza lastra (2), decorata come quella descritta per prima, ed accompagnata anch'essa da due iscrizioni.

(1) Vedi Schulz (op. cit.) tav. IX.
(2) Cm. 37 × 31 ca.

Sopra gli ornati si legge ancora:

E STO LEONI

A noi piace supporre che la parola LEONI sia da riferirsi al nome dell'arcivescovo Leone, il quale occupava la sede di Siponto dal 1034 al 1050 (1) ed era prete oriundo di Monte S. Angelo, ove pure spesso teneva residenza.

Così si spiegherebbe molto facilmente la presenza nei due luoghi principali della diocesi di quei due amboni simili, entrambi donazioni dello stesso arcivescovo, ugualmente fautore delle due residenze.

L'iscrizione sotto il fregio è scritta con lettere greche; ne rimane solamente

....YKH B O....

Sebbene difficilmente se ne possa cavare un senso, pure questa scrittura greca basta ad accennare alla prima patria dell'arte che produceva tutte queste sculture.

Trovammo finalmente nella sagrestia il frammento riprodotto nella incisione 8. Benchè sia di uno stile rassomigliantissimo a quello degli altri frammenti, non può, per le sue misure ristrette (cm. 85 × 18) esser tenuto conto per la ricostruzione dell'ambone sipontino.

Per capire la sua funzione originaria dobbiamo tornare di nuovo a Canosa, ove in quell'altro più ricco monumento della Sedia vescovile (2) si trova un pezzo quasi della medesima forma e grandezza (cm. 90 × 14). Intendo quella specie di trave, che riposa sopra i due elefanti, e porta il corpo della sedia. È decorata da un fregio (il quale con i suoi rami nascenti in mezzo da una croce ricorda alquanto le lastre della grotta di S. Michele) e da due maschere di leoni prospicienti sui lati della sedia.

La sedia di Canosa non appartiene più all'epoca dei tre amboni; secondo l'iscrizione del vescovo Urso (3) deve essere più recente quasi di un mezzo secolo, ciò che appare anche quando si fa il raffronto dell'ornato descritto con quello corrispondente a Monte S. Angelo. La sedia di Siponto invece col disegno delle sue palmette si associa strettamente al pulpito di quella stessa chiesa. E quel frammento buttato in un'angolo della sagrestia fa anch'esso testimonianza di una bella opera monumentale, uscita dalla rinomata bottega dell'arcidiacono Acceptus.

La questione intorno alla personalità di questo curioso prete scultore od appaltatore di opere scultorie, e così quella intorno alle origini e fonti di tutto questo gruppo di sculture (al quale appartengono anche altre opere più o meno inosservate a Bari, Trani ecc.) mi riservo di trattarla in un mio studio più esteso che dovrà pubblicarsi prossimamente nella *Bibliothek des Preussischen Historischen Instituts.*

MARTIN WACKERNAGEL

(1) POMPEO SARNELLI, *Memoria cronologica dei vescovi di Benevento (1691)*, p. 76.
Egli secondo l'UGHELLI (*Italia Sacra*, VII, col. 1116) sarebbe il primo *arci* vescovo della sede Sipontina.

(2) SCHULZ, loc. cit. tav. VI. BERTAUX, p. 445.

(3) BERTAUX, loc. cit., pag. 444.

UN DIPINTO DI ANTONIAZZO ROMANO (1)



LCUNI scrittori, considerano ancora l'artista Antoniazzo Romano come una figura problematica, solo per la insufficiente conoscenza dell'opera assegnata al maestro, in base alle ricerche di questi ultimi anni. Dopo che io nel mio breve scritto comparso nel 1904 (2), raccolsi il materiale archivistico pervenuto sino a noi, e detti un'ampia lista di lavori suoi, ponendo così le basi per più larghe ricerche, la sua opera si è notevolmente accresciuta con il riconoscimento di altre opere dovute alla sua mano, in modo che oggi noi possiamo indicare circa un centinaio di tavole e di affreschi di Antoniazzo, e tra essi ne troviamo alcuni datati, appartenenti ai vari periodi della sua attività. L'errore principale per cui si chiudeva la via all'esame del vero essere di Antoniazzo, era il fatto che si riteneva la Crocifissione dipinta sul Ciborio di S. Giovanni in Laterano, come opera di Fiorenzo di Lorenzo, e basandosi su ciò si considerava Antoniazzo come suo scolaro. Io ho mostrato in base al confronto stilistico tra questa Crocifissione, il quadro firmato da Antoniazzo della Galleria Nazionale di Roma e quello con la nicchia portante la firma di Fiorenzo di Lorenzo nella Pinacoteca di Perugia, che l'affresco del Laterano non appartiene a Fiorenzo, ma con assoluta certezza è di Antoniazzo. Un confronto lo mostrerà, in specie la figura di S. Paolo che appare in tutti e tre i dipinti, lascia riconoscere il carattere essenzialmente diverso dell'arte di Antoniazzo e di quella di Fiorenzo. Caratteri di affinità con Fiorenzo non si ritrovano affatto in Antoniazzo, e se quando si crede di riconoscerveli è perchè si considerano opere di Antoniazzo o della sua scuola come appartenenti a Fiorenzo. Di dove Antoniazzo abbia derivato gli evidenti influssi umbri che appaiono in lui, possiamo vederlo chiaramente dallo stile delle sue opere come anche dai numerosi documenti che possediamo sulla sua attività artistica. Già al principio della sua carriera artistica egli viene in contatto con Melozzo da Forlì; nel 1461 i due artisti vengono impiegati da Alessandro Sforza, signore di Pesaro, nell'esecuzione di alcune copie; più tardi, nel 1480, troviamo che Antoniazzo e Melozzo ricevono pagamenti in comune per la decorazione della Biblioteca Palatina. La maniera del Melozzo ha decisivamente e innegabilmente influito su Antoniazzo; nella sua rigida grandiosità ciò appare chiaro. Il S. Giovanni della Crocifissione nella camera di S. Caterina in S. Maria sopra Minerva, si può portare come l'esempio più significativo di questo influsso. Antoniazzo aveva anche facilmente occasione a conoscere le opere del Perugino, nella Cappella Sistina, ma nel 1484 i due artisti si mettono in società per condurre alcuni importanti lavori decorativi, e negli affreschi di S. Giovanni in Tivoli possiamo meglio che altrove

(1) Traduzione dal manoscritto tedesco dell'autore.

(2) A. GOTTSCHEWSKI, *Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Roma*, Strassburg, 1904

riconoscere gl'influssi esercitati, sulla più debole di queste due personalità artistiche, da un tale contatto personale.

I lavori eseguiti in società con Domenico e David Ghirlandaio (1475) e con Pietro Torini di Siena (1483), non hanno invece lasciato tracce visibili nelle creazioni di Antoniazzo. Forse si può ritenere che nella composizione della Crocifissione nella camera di S. Caterina appaia l'influsso di Firenze.



Antoniazzo — Ss. Vincenzo, Illuminata e Nicola.
Montefalco. — Chiesa di S. Francesco.

A far giustamente apprezzare tutta la sua importanza artistica erano sempre d'ostacolo alcune deboli Madonne; ma in Antoniazzo più ancora che in qualunque altro maestro, bisogna distinguere tra i lavori di sua mano e quelli della bottega; perchè la bottega di Antoniazzo era una *impresa di decorazioni* della più grande estenzione. Da principio fu piccola, ma si ingrandì sempre più, come noi apprendiamo dai pagamenti della Camera papale; e nel 1492 ricevette per lavori di decorazione per l'incoronazione di Alessandro VI, la cospicua somma di 400 fiorini. Sulla natura di questi lavori non ci può esser dubbio; essi sono partitamente indicati; si trattava di pitture di stendardi e di stemmi, ornamenti di camere, di porte, di finestre, insomma di lavori di secondaria importanza. Questa non era un aspecialità di Antoniazzo; anche artisti del valore di Melozzo e del Perugino imprendevano insieme con lui tali lavori; per esempio dal 1480 al 1481 vengono

segnati pagamenti a « *Melotius et Antonatius pictores* » *pro factura vel pictura finestrorum et armorum* », e col Perugino come compagno, Antoniazzo viene pagato « *pro pictura plurium vexillorum et plurium rerum ordinariarum* » ; « *pro inalbatura aulae palatii* ». Che uomini di così alto valore artistico imprendessero lavori di tal genere, trova la sua spiegazione prima nella semplicità del sentimento degli artisti d'allora, poi nella lautezza del pagamento. Che essi si associavano con Antoniazzo dimostra che egli era tra le più spiccate personalità artistiche romane. Noi vediamo anche nei grandi lavori di architettura e di scultura comparire degli imprenditori nel senso moderno della parola, i quali organizzavano in grande le loro imprese, per trar guadagno dal desiderio dei papi di vedere eseguite in brevissimo tempo dei monumenti grandiosi e ricchi di decorazione. Tali persone stavano in continui rapporti con la Corte papale, conoscevano gli impiegati e sapevano in che modo farsi pagare. E gli artisti trovavano molto pratico di unirsi a loro. Che relazioni di tal genere ci fossero nelle imprese che Antoniazzo imprendeva in società, lo mostra la convenzione che egli fece con Pietro Torini di Siena per la ridipintura di tre camere nel palazzo papale. Ivi Antoniazzo si riserva, se gli farà comodo, di mandare un altro lavorante in sua rappresentanza, e di rimanere egli stesso lontano. Evidentemente egli era il più forte, che traeva profitto dagli altri.

Malgrado eseguisse tali lavori di decorazione, Antoniazzo era anche un grande artista di carattere schietto e severo, come ci appare da alcuni quadri da lui stesso condotti, quali la Madonna della Rota, al Vaticano. In doppia forma si manifesta accanto agli influssi forestieri, nella sua personalità artistica la originalità romana. Lo spiritualismo mistico delle sue Madonne, la profondità del sentimento, sono cose che eran penetrate nel suo spirito dai musaici medioevali. La dignità e la magnificenza delle sue grandi e possenti figure, la loro grande corporatura e pesantezza sono segni caratteristici della popolazione romana, che egli imitò, e che gli fornirono per la sua arte un nuovo tipo.

Alle opere che fino ad ora si potevano considerare come le migliori creazioni del suo pennello se ne deve aggiungere una nuova, che era esposta alla Mostra di Antica Arte Umbra, e proveniva da S. Francesco in Montefalco. Su fondo aureo vi sono rappresentati in grandezza naturale tre santi, che dalle iscrizioni sono indicati come S. Vincentius, S. Illuminata e S. Nicolaus. Una ruota posta vicino alla S. Illuminata, mostra che essa doveva una volta rappresentare S. Caterina. In rapporto al colorito il quadro è molto piacevolmente condotto con toni leggeri; specialmente il S. Vincenzo, con un mantello color tortora, con verdi ornamenti e tunica biancastra, è di un effetto caratteristico. Le figure sono grandiose, forti e maestose, la tranquillità spira dai loro atteggiamenti: chi ha fatto questo quadro era un grande artista, nessuno potrà negarlo. Ma per questa ragione un certo numero di critici voleva toglierlo ad Antoniazzo.

L'attribuzione allo Spagna era veramente insostenibile; e quella al vero maestro, ad Antoniazzo Romano, che il sottoscritto avanzò, si è invece affermata ed è stata accettata dal catalogo e da alcuni conoscitori. La paternità di Antoniazzo è, per chi guardi tutta la sua opera, certamente indubbia. La Santa è una esatta riproduzione della S. Lucia nel ciclo di affreschi della Camera di S. Caterina alla Minerva; soltanto i simboli sono mutati. Che qui poi non si tratti di una imitazione di un artista che si sarebbe servito di una delle figure del maestro, lo prova chiaramente la somiglianza stilistica di tutti i piccoli dettagli del disegno, nelle mani, negli occhi, nella bocca, che riappaiono identici nella Madonna firmata della Galleria Nazionale di Roma. La mano destra del S. Nicola si ritrova identica in quella

del S. Francesco di questo quadro, come pure è da osservare specialmente il modellato delle mani finemente condotto nel quadro di Montefalco, in quello della



Antoniazzo. — Due Sante. — *Roma*, S. Maria sopra Minerva.

Galleria Nazionale e nell'altro della Madonna della Rota in Vaticano. La stessa forma dell'orecchio del S. Nicola, è nel S. Pietro della Madonna della Rota; gli occhi e il naso sono egualmente conformi. Simili corrispondenze si lasciano facil-

mente moltiplicare, in modo che possiamo ritenere la paternità di Antoniazzo pel quadro di Montefalco, come accertata. Il suo valore artistico diviene così più chiaro e straordinariamente accresciuto; e nello stesso tempo dobbiamo lamentare ancora di più la disgrazia che gli affreschi della Minerva siano ridotti in così cattivo stato. Essi dovevano per la maestosità delle figure essere una volta simili al quadro di Montefalco, come almeno dalla Crocifissione ivi esistente anche oggi possiamo argomentare. Cronologicamente il quadro coi tre santi deve assegnarsi al periodo in cui il pittore eseguiva quegli affreschi che io ho datati intorno al 1482; e tanto in questo che nel dipinto sono evidenti le tracce di quei rapporti personali che l'artista ebbe con Melozzo nel 1480.

Nella stessa Esposizione d'Arte Umbra, un piccolo quadretto con la Madonna, della raccolta del cav. G. Margherini Graziani di Città di Castello, presentava il tipo comune nei quadretti di devozione, che ricorre così spesso in Antoniazzo.

Mi sia permesso qui di esprimere il desiderio che anche l'affresco con l'Annunciazione, nel Pantheon, scoperto tempo fa da G. Sacconi, sia reso accessibile al mondo scientifico per mezzo di una buona pubblicazione (1).

ADOLF GOTTCHEWSKI.

(1) Questo articolo era stato inviato dal dott. Gottchewski al *Bollettino d'arte* da parecchio tempo, ma non si potè fino ad oggi pubblicare per sovrabbondanza di materia. Intanto uscì alla luce il volume di Umberto Gnoli sull'*Esposizione di Perugia*, ove il dipinto di Montefalco fu pubblicato.



NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — Acquisto di due quadri del Carotto per gli Uffizi. — Sono state acquistate per la Galleria degli Uffizi due tavole a doppia faccia, dipinte da G. Francesco Carotto, di proprietà del marchese Carlo Cavalli.

Le due tavole corrispondono a quelle che il Vasari ricorda nei termini seguenti: « Le prime opere che facesse, uscito che fu di sotto al Mantegna, furono in Verona, nella chiesa dello Spedale di S. Cosimo, all'altare de' tre Magi, cioè i portigli che chiudono il detto altare; ne' quali fece la Circoncisione di Cristo ed il suo fuggire in Egitto, con altre figure ».

Le altre composizioni già indicate sono dipinte su uno sportello, mentre sull'altro sono dal lato interno figurati due pastori e S. Giuseppe, e sul lato esterno si vede *La Strage degl'Innocenti*, firmata: I. Franciscus Charotus V. P.

Le due tavole sono alte m. 1,66 e larghe m. 1,09, e, tranne l'ingiallimento delle vernici e alcune scrostature che, fortunatamente, non ledono le parti essenziali, restano piuttosto in buono stato di conservazione. Esse sono assai interessanti per determinare l'evoluzione artistica del Carotto, mostrando ancora palese l'influenza del Mantegna.

Appena compiuta la pulitura, le importanti opere d'arte verranno pubblicate nel *Bollettino* con un articolo di Carlo Gamba.

ROMA.

ROMA. — Acquisto di un quadro per la Galleria nazionale. — È stato acquistato per la Galleria nazionale di arte antica in Roma, un graziosissimo quadretto del pittore veneziano Ippolito Caffi, raffigurante il Corso di Roma. Si tratta di un quadro finissimo (in cui il Caffi si mostra degno erede dell'arte dei Canaletto) assai interessante per la parte di Roma che vi si vede ritratta e che ora è molto mutata d'aspetto. Sulla sinistra è l'antica casa Mengarini, che sorgeva fra le vie di Fontanella di Borghese e dei Tomacelli. In quella casa dimorò Carlo Goldoni, durante la sua permanenza in Roma e vi scrisse *Gl'Innamorati*. La casa ora non esiste più, e mutata d'aspetto è anche l'altra che sorgeva all'angolo di via Tomacelli verso S. Carlo al Corso.

— **Acquisti per la Galleria nazionale di arte moderna.** — La Giunta superiore di belle arti, invitata dal Ministro, on. Rava, a visitare la mostra di belle arti presentemente aperta in Roma, per designare le opere da acquistarsi per la Galleria nazionale di arte moderna ha proposto che siano comperati i seguenti lavori:

Il Violinista, scultura da fondersi in bronzo, di Michele De Benedetti. — *Pagina triste*, bronzo di Amleto Cataldi. — *Pescatore bretone*, bronzo di Saverio Sortini. — *Convalescente*, marmo di Giovanni Mayer. — *Folla triste*, quadro ad olio di Giovanni Costantini. — *Dove chiama il cuore*, quadro ad olio di Edoardo Tofano. — *Burano - Sole d'estate*, quadro ad olio di Bianco Pieretto. — *Quiete*, quadro ad olio di Domenico Quattrociocchi.

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa di S. Maria in Zobenigo. — Il Ministero ha fatto restaurare, con la spesa di L. 400, due dipinti del Tintoretto che ornano gli sportelli dell'antico organo della chiesa.

VICENZA. — Chiesa di S. Lorenzo. — Sono state pagate L. 2000 come nuovo contributo del Ministero ai lavori che si stanno eseguendo nella Chiesa di S. Lorenzo in Vicenza. La spesa finora occorsa per quei lavori ammonta a L. 56.276,43, delle quali a carico del Ministero L. 13.000.

ASOLO. — Torre dell'Orologio. — Il Ministro della Pubblica istruzione ha concesso un contributo di L. 1200 nella spesa per il restauro dell'antica torre dell'Orologio, avanzo del Castello di Caterina Cornaro.

FELTRE. — Restauri di monumenti. — Pei lavori ad alcuni monumenti di Feltre (sistemazione della fontana Lombardesca in piazza Vittorio Emanuele II, restauro del poggiolo d'angolo del palazzo comunale e del loggiato del teatro) l'on. Rava, ministro della pubblica istruzione, ha concesso un contributo di L. 1500.

LOMBARDIA.

ALSENO. — Abazia di Chiaravalle della Colomba. — Il Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, ha disposto che fosse portato da L. 700 a L. 1104, il contributo promesso per il consolidamento del chiostro dell'Abazia di Chiaravalle.

LIGURIA.

PORTO VENERE. — Torre medioevale. — Si è approvata la spesa di lire 1100 per urgenti lavori di consolidamento alla Torre medioevale di Porto Venere.

EMILIA E ROMAGNA.

FAENZA. — Chiesa della Commenda. — Il Ministero si è assunta la spesa di L. 200 pel restauro del lucernario della chiesa della Commenda, allo scopo di preservare da infiltrazioni gli affreschi di Girolamo da Treviso.

TOSCANA.

AREZZO. — Chiesa di S. Francesco. — È stato pagato un nuovo contributo di L. 5000 pei lavori che si eseguono in questa chiesa.

UMBRIA.

ASSISI. — Chiesa di S. Chiara. — Il Ministero ha promesso lire 600 come concorso nella spesa per restauri ai tetti.

LAZIO.

FOSSANOVA. — Ex-badia monumentale. — È stata autorizzata una spesa di L. 1000 pel consolidamento del campanile.

SICILIA.

SCIACCA. — Chiesa di S. Margherita. — Per urgentissimi lavori necessari alla costruzione di tampognature e briglie nell'interno della chiesa di S. Margherita di Sciacca, il Ministro della Pubblica istruzione ha concesso un contributo di L. 1600.

TRAPANI. — Chiesa di S. Maria del Gesù. — Il Ministero ha pagato L. 436,80 quale contributo nella spesa occorsa per restauri alla cappella Staiti nella chiesa di S. Maria del Gesu.

VARIE.

TIVOLI. — Furti di opere d'arte. — Nei primi giorni del dicembre u. s. fu trafugata al Municipio di Tivoli un'aquila bicipite in legno dorato, di qualche valore artistico. Eseguite pronte indagini dalla delegazione di pubblica sicurezza di Tivoli, l'aquila venne rintracciata presso un antiquario, e, sequestrata, fu restituita al Municipio e di nuovo collocata al suo luogo, nel palazzo comunale.

NAPOLI. — Esportazione clandestina di oggetti d'arte. — Il 10 febbraio u. s. la Dogana di Napoli elevava contravvenzione per contrabbando a carico di Salvatore de Luise per tentata esportazione senza licenza di mobili dei secoli XVIII e XIX, che l'Ufficio di esportazione degli oggetti di antichità e d'arte ritenne soggetti a tassa.

RIVA DI TRENTO. — Esportazione clandestina di oggetti d'arte. — Il Signor Francesco Dalri, presentatosi alla Dogana di Riva di Trento, tentava di sottrarre alla visita degli agenti e di esportare clandestinamente un pacco contenente alcune stampe e due rami incisi. Ma il contegno del Dalri richiamò l'attenzione del Capo Commesso Pizzini, del suo compagno Sarabini, e della guida Rodolfo Pach, i quali, preso il pacco, lo portarono al Commissario delle Guardie di Finanza, che, apertolo, ordinò il sequestro del contenuto.

RECANATI. — Restauro di un quadro di Ludovico Urbani. — A cura e a spese del Ministero della pubblica Istruzione, il signor Guglielmo Filippini ha eseguito il restauro di un quadro di Ludovico Urbani, conservato nella sagrestia del Duomo di Recanati.

FANO. — Tentato furto di un quadro. — Il 7 marzo u. s. si tentò di rubare dalla chiesa di S. Maria Nuova in Fano la predella sottostante alla nota tavola di Pietro Perugino. Iniziate pronte indagini dall'autorità di pubblica sicurezza, gravi sospetti si accumularono sul frate Luigi Bianchi, che venne arrestato. In questi giorni la Camera di Consiglio presso il locale Tribunale si è adunata e ha dichiarato legittimo e continuativo l'arresto del frate Bianchi, di cui respinse la domanda di libertà provvisoria.

ESPOSIZIONI

Mostra biennale romagnola d'arte in Faenza

REGOLAMENTO.

1. — La città di Faenza bandisce per l'anno 1908 la prima Mostra biennale romagnola d'Arte, che si aprirà il 15 agosto e si chiuderà il 15 ottobre.

2. — Essa conterrà opere originali di pittura, scultura (medaglie e placchette comprese), architettura, bianco e nero (disegni, incisioni, acqueforti ecc.) e arte decorativa di artisti romagnoli, come all'art. 7, concorrenti ai premi, e di artisti invitati non concorrenti ai premi.

La presidenza del Comitato esecutivo potrà istituire speciali sezioni.

3. — La Mostra vuol essere una raccolta di opere originali romagnole: accetta ogni forma di bellezza e ogni tecnica di esecuzione, ma respinge la volgarità.

4. — La Mostra, ad iniziativa della Società per il Risveglio Cittadino di Faenza, viene promossa da un Comitato sotto il patronato del Comune. Il Sindaco è il presidente d'onore del Comitato esecutivo.

5. — Essa è amministrata da tale Comitato, il quale eroga i fondi raccolti per liberale concorso di pubbliche amministrazioni e di privati cittadini e ne dà pubblico conto.

6. — Il Sindaco, il Presidente e il Segretario del Comitato formano l'ufficio di presidenza della Mostra.

7. — Le opere concorrenti ai premi dovranno essere di artisti nati o domiciliati almeno da due anni nelle provincie di Ferrara, Forlì, Ravenna e nel circondario di Imola.

La Presidenza potrà invitare a partecipare alla Mostra artisti anche non romagnoli.

8. — Sarà pure in sua facoltà di promuovere Mostre individuali di opere di maestri contemporanei. Sia in questo caso, che in quello contemplato dal capoverso dell'articolo precedente, le opere esposte saranno fuori concorso.

9. — Le opere degli artisti non invitati saranno soggette al verdetto di una Giuria di accettazione.

Quando impellenti ragioni di spazio o la necessità di una degna collocazione delle opere esigano di restringerne il numero, si potrà far luogo ad una revisione di tutte le opere ammesse in concorso.

10. — La Giuria di accettazione si comporrà di tre membri, di cui uno eletto dalla Giunta Comunale, uno dalla Presidenza della Mostra, l'altro dagli artisti espositori mediante scheda manoscritta contenente non più di un nome, da spedirsi raccomandata alla Segreteria, accompagnata da una lettera munita della firma dell'artista e della scheda di notifica di cui all'art. 17. Per riescire eletto, il Commissario dovrà ottenere almeno il suffragio di un quinto dei votanti. In mancanza di ciò, il Comitato provvederà alla nomina.

In caso di parità di voti, deciderà la sorte.

In caso di rifiuto all'accettazione, provvederà pure il Comitato.

11. — Saranno stanziati nel bilancio della Mostra i seguenti premi per le opere esposte in concorso:

L. 1000 per la pittura; L. 1000 per la scultura; L. 500 per il disegno, bianco e nero, e incisioni; L. 500 per le altre eventuali sezioni oltre ai premi speciali.

12. — Sarà in facoltà della Presidenza l'avvicendare la destinazione dei premi negli anni futuri.

13. — L'assegnazione dei premi verrà fatta da una Giuria composta di tre membri, eletti dalla Giunta Comunale, dalla Presidenza e dagli artisti ammessi con le modalità di cui all'art. 10. Le lettere portanti le schede dovranno pervenire al Comitato entro il termine che sarà da questo prefisso.

14. — È ammessa la dichiarazione di parità di merito fra due opere con conseguente divisione di premio.

È ammessa la dichiarazione di non merito all'assegnazione dei premi.

E' ammessa pure la premiazione del complesso dell'opera di un artista.

15. — Nessun concorrente può far parte dei lavori delle Giurie di cui agli art. 9 e 13. I verdetti delle Giurie sono inappellabili, non ammettendosi contro ai medesimi reclamo di sorta alcuna.

16. — Durante i lavori delle Giurie, è rigorosamente vietato l'accesso ai locali sia agli artisti che agli estranei.

17. — Le opere esposte debbono essere notificate alla Segreteria del Comitato non più tardi del 15 giugno 1908, sopra apposite schede distribuite dalla Segreteria stessa. In tali schede l'artista indicherà il titolo delle opere, il prezzo per le eventuali vendite, il suo nome e luogo di nascita o domicilio (art. 7) e l'indirizzo.

Non si ammettono in concorso opere già state esposte ad altre Mostre romagnole.

Le opere che siano state premiate singolarmente in altre esposizioni non romagnole, non potranno concorrere ai premi. Ciò dovrà risultare dalla scheda di notifica, che potrà portare anche la dichiarazione, purchè esplicita, di fuori concorso.

In caso però che il complesso dell'opera di un artista abbia ottenuto un premio in altre Mostre, le opere che componevano tale complesso potranno esporsi in concorso, ma la Giuria, in caso di premiazione, dovrà specificare a quale opera intende assegnare un premio.

18. — La firma apposta dagli artisti alla scheda di cui all'articolo precedente, significa incondizionata adesione al Regolamento.

19. — Le opere devono essere consegnate franche di porto a Faenza ai locali della Mostra, non prima del 15 e non dopo il 31 luglio 1908. Il Comitato rimane estraneo a tutte le operazioni, tanto anteriori alla consegna dei capi d'arte, quanto posteriori al loro ritiro per parte degli espositori o loro rappresentanti e ne declina ogni responsabilità.

20. — Le opere dovranno essere imballate in modo conveniente, all'atto dell'accettazione (art. 9), quelle che non fossero trovate in buona condizione saranno respinte.

Le casse che le contengono saranno chiuse a mezzo di viti e non di chiodi, le pitture, i disegni, le incisioni avranno cornice decorosa, escluso ogni ornamento che sia d'impaccio al loro collocamento; i disegni, le incisioni, i pastelli, gli acquarelli dovranno essere protetti da una custodia di vetro. Per le sculture, l'artista dovrà fornire l'apposito e decoroso piedistallo.

Tutte le opere dovranno portare un cartello, ove chiaramente si dica il nome dell'artista e le altre indicazioni di cui all'art. 17.

21. — Il collocamento delle opere spetta al Comitato ed ai commissari da esso nominati: non si ammette in merito al medesimo alcun reclamo.

22. — Il Comitato non assume alcuna responsabilità per danni o guasti eventuali, in qualsiasi modo essi avvenissero, sia dentro che fuori dei locali della Mostra, compreso il caso dell'art. 19, ogni riserva fin d'ora rimossa ed eccettuata.

23. — Gli espositori riceveranno una tessera personale permanente gratuita d'ingresso.

24. — La Presidenza della Mostra rappresenta gli espositori nelle vendite delle opere.

25. — Sul prezzo reale di ciascuna vendita in qualunque modo fatta, anche se dopo la chiusura della Mostra, il Comitato ha diritto di prelevare il 10 per cento.

26. — Il prezzo annotato sulla scheda di cui all'art. 17 — il quale s'intende comprensivo anche del valore della cornice — non potrà essere posteriormente aumentato. In caso di vendita di un'opera fatta contemporaneamente dalla Presidenza e dall'espositore, avrà valore il contratto stipulato dalla Presidenza. Il compratore deve versare la metà almeno dell'importo prima della chiusura della Mostra.

27. — Nessun'opera, ancorchè venduta, potrà essere asportata prima della chiusura della Mostra. Questa avvenuta, per le opere non ritirate a cura degli artisti entro 10 giorni, il Comitato si riterrà sciolto da ogni responsabilità.

28. — Se la chiusura della Mostra dovesse essere protratta oltre il 15 ottobre, il presente Regolamento sarà valido anche durante tale periodo.

29. — Tutte le comunicazioni devono essere dirette alla Segreteria della Mostra biennale romagnola d'arte in Faenza.

30. — Il Comitato si riserva il diritto di compilare, per la vendita, il catalogo delle opere esposte. Sulla scheda di notifica dovrà, in caso, indicarsi il rifiuto della riproduzione eventuale delle opere. Questa non implica alcun diritto speciale o compenso.

Il Comitato potrà accordare ad una ditta l'esclusività delle riproduzioni.

31. — Il Comitato si riserva di introdurre nel presente Regolamento quelle varianti od aggiunte che, a suo avviso, verranno ritenute opportune.

La Presidenza soltanto disporrà per tutto ciò che si riferisce alla Mostra.

Esposizione internazionale di fotografie a Dresda.

Dal mese di Maggio del 1909 al mese di Ottobre avrà luogo in Dresda un' Esposizione internazionale di fotografie. L' Esposizione sarà situata nel « Palazzo » e nel « Giardino delle Esposizioni » che la città di Dresda mette gratuitamente a disposizione del Comitato promotore della Mostra. Questa conterrà cinque gruppi principali: 1° Sviluppo, scienza e applicazioni speciali della fotografia. 2° Fotografia professionale e industriale. 3° Fotografia dei dilettanti. 4° Le industrie attinenti alla fotografia. 5° Insegnamento e ricreazione per mezzo della fotografia.

L' invio dei lavori dovrà esser fatto non più tardi del 10 Aprile 1909. A richiesta degli interessati la segreteria del Comitato esecutivo della Mostra fornirà qualsiasi informazione intorno alle condizioni d' invio, installazione, locazione dello spazio, vendita, restituzione dei lavori ecc.

Esposizione quadriennale d'arte a Torino.

Il 2 maggio si apre a Torino l'Esposizione quadriennale d'arte. La mostra sarà inaugurata da un discorso di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava.

Dott. Arduino Colasanti, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



LE PORTELLE DELL'ORGANO DI S. MARIA DEI MIRACOLI DI VENEZIA.

(*Continuazione e fine, vedi numero precedente*).

A S. Bartolomeo (1) rimangono i quattro santi di Sebastiano del Piombo che abbellivano l'antico organo, posti come di consueto l'uno rimpetto all'altro, ciascuno dentro la nicchia. Manca ogni indizio della cornice che in alto doveva chiudere le tele centinate, in modo che le portelle coprissero interamente il vano della cassa armonica.

Il costume di porre i quattro santi, e quasi sempre primo, sul davanti a destra, il santo titolare, dura a lungo nel cinquecento. Così a S. Cassiano, tra le opere del Tintoretto, lo Zanetti (2) ricorda riposte nell'alto, sopra l'arco della cappella alla sinistra della maggiore, unite in un sol quadro, le figure di S. Cassiano e di Santa Cecilia che erano nei portelli del vecchio organo. Oggi non si sa più dove sieno andate a finire.

Il Veronese dipinse sul davanti dell'organo di S. Geminiano i vescovi S. Geminiano e S. Severo, e, nel di dentro, nelle solite nicchie, S. Menna cavaliere e San Giovanni Battista.

È noto come il bellissimo santo cavaliere Menna sia passato alla Galleria di Modena e i due vescovi all'Accademia imperiale di Vienna nel 1836 (3); mentre

(1) Boschini, *Carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660, p. 396. Sebastiano dipinse l'organo per il Vicario Lodovico Ricci, che resse la Chiesa dal 1507 al 1509 (Vedi Nardini, *Series Historica chron. presb. Santi Bartholomei Apostoli de Rivalto*, Venezia, p. 41). Essendo quasi del tutto perdute, furono alla fine del settecento restaurate da Giambattista Mingardi (Vedi Moschini, *Guida*, Venezia, 1815, p. 560).

(2) *Della pittura veneziana*, Venezia, 1761, p. 155.

(3) Vedi G. Ludwig, *Documente uber Bildersendungen von Venedig nah Wien* (Estratto dall'Iahrbuch der Kunst-Samm. All. Kaiser-Hauses, vol. XXII, fasc. 6, p. XII, n. 13).

il S. Giovanni Battista, portato prima nella Villa Reale di Strà e poi nel Palazzo Reale di Milano, non si è ancora potuto trovare. Ho voluto dare riprodotte le parti del bellissimo organo, traendole dalle stampe del Manaigo, per mostrare di quanta bellezza, per opera di Paolo, sia stato ravvivato l'antico motivo. Essendovi di solito grande rispondenza tra le varie parti, e sopratutto tra i santi delle portelle aperte, posti l'uno verso l'altro in modo che si guardino, fa da principio meraviglia che



Paolo Veronese. — SS. Geminiano e Severo. — *Vienna*, Galleria imperiale.
(Da una stampa del Manaigo).

qui invece il S. Menna e il S. Giovanni guardino da una stessa parte; ma ciò si spiega leggendo nelle Guide che l'organo era posto sulla parete sinistra, entrando nella chiesa, di modo che i due santi sono volti così perchè entrambi dovevano in qualche modo guardare verso l'altar maggiore (1).

Assai spesso si usò ancora, come nel nostro dei Miracoli, dipingere sugli organi

(1) Boschini, Op. cit., p. 101.

l'Annunciazione (1), appunto perchè facile e consueto era il rappresentarla divisa in due; anzi, per questo, si preferì di solito porre l'Annunciazione al di dentro dei portelli. Così per l'organo di S. Moisè, con pitture date ai Vivarini, che di fuori aveva il Santo titolare e un Santo cavaliere, e dentro l'Annunciazione, così a S. Giovanni della Giudecca dove dentro era l'Annunciazione, di fuori si avevano S. Giovanni Battista e S. Mattia Apostolo, dette opere rare del Conegliano, e del pari a S. Luca le portelle, dette della maniera del Catena, sempre con l'Annunciazione dentro e fuori S. Marco e S. Andrea. Anche ai Carmini Cristoforo da Parma aveva fatto nei portelli dell'organo l'Annunciata e i Santi Elia e Alberto (2). Tutte pitture scomparse!

Nelle Gallerie di Venezia si conservano due quadri rappresentanti l'Annunciazione, con un angelo molto leggiadro, ingiustamente attribuiti a Pellegrino di S. Daniele, e detti erroneamente, seguendo l'Joppi, provenire dalla chiesa di S. Francesco di Udine; mentre facevano parte degli sportelli dell'organo di S. Francesco di Conegliano e si giudicano di imitatori friulani del Cima. Nella Galleria imperiale di Vienna, che tante opere possiede che integrerebbero quelle delle nostre Gallerie, sono conservati i Santi Giovanni Battista e Taddeo, che concordano coi nostri per la provenienza e per le misure (3). Si hanno da ritenere parte degli stessi sportelli di Conegliano; anzi, e per la posizione, e anche perchè, come osserva il Ludwig, sono tanto peggio conservati a confronto della nostra Annunciazione, si hanno da credere destinati all'esterno.

Pure restringendosi a Venezia, lungo sarebbe annoverare tutti gli organi con pitture che vi esistevano e sarebbe un continuo piangere bellezze perdute o distrutte.

Il Veronese e il Tintoretto furono più di tutti gli altri (4) prodighi dei loro tesori anche in tale genere di pitture decorative.

(1) Ludwig e Molmenti affermano (*Carpaccio*, Milano, 1906, p. 22) che nel depositorio dell'Accademia veneta si conservano due sportelli d'organo dipinti da Lazzaro Bastiani con l'Annunciata, che hanno a tergo alcuni disegni a carbone probabilmente del maestro. Non so chi abbia loro data tale notizia. Nel depositorio dell'Accademia vi è una grande tela senza telaio, molto mal ridotta, dove si vede un Angelo annunciatore sotto architettura e con paesaggio, che bene potrebbe essere dato a Lazzaro Sebastiani. Ma non consta nè che abbia qui la Vergine compagna, nè che provenga da Sant'Elena; e non ha sul rovescio disegno di sorta.

(2) Oltre ai citati avevano l'Annunciazione al di dentro degli sportelli gli organi delle chiese di S. Polo, di S. Rocco, di S. Canziano, di S. Maria dei Serviti, di S. Marciliano, di S. Alvise, della Maddalena, di S. Geremia, di S. Martino in isola, di S. Mauro in isola e di S. Antonio di Torcello. Avevano all'esterno l'Annunciazione, oltre quello dei Miracoli, gli organi di S. Maria della Celestia, di S. Giovanni Evangelista, di S. Lucia e S. Maria della Grazia.

(3) Vedi Catalogo della *Gemalde Gallerie des All. Kaiserhauses*, n. 209 e 211, dati al Beccaruzzi. Passati a Vienna nel 1838 (Vedi Ludwig, *Bildersendungen* ecc., p. VII, n. 75). All'Archivio di Stato nell'*Elenco delle pitture scelte a disposizione della Corona tra quelle apprese dal R. Demanio nei Dipartimenti del Brenta del Bacchiglione di Passeriano e del Piave*, troviamo: Conegliano. *S. Francesco*, Martino da Udine detto il Pellegrino da S. Daniele: 1° Maria Vergine Annunciata, in tavola, p. 5, 2. 4; 2° L'Angiolo, p. 5, 2. 4, in tavola; 3° S. Giov. Battista, p. 5. 2. 4, in tavola; 4° S. Simone, p. 5. 2. 4, in tavola. L'antico piede misurava centimetri 35. Le misure dei dipinti di Vienna sono oggi date in cm. 177 × cm. 81 e quelle dei nostri in m. 1,73 × 0,78, quindi non s'è molto lontani dall'eguaglianza. Si oppone solo l'essere, tanto i dipinti di Venezia, che quelli di Vienna in tela e non su tavola. Ma o furono trasportati, o si tratta di uno dei non pochi errori dell'Elenco.

(4) A Tiziano, come una delle prime opere, si attribuiva nella vecchia chiesa dei Gesuati un dipinto sull'organo con Papa Urbano V che dava l'abito alle religiose (Boschini, Op. cit., p. 311). Ma sull'attribuzione vedi quel che già il Zanetti ne diceva (*Pittura veneziana*, pag. 107-108). Il dipinto figura negli elenchi dei dipinti demaniali delle chiese veneziane, ma è detto in rovina.

Forse è stato primo il Veronese (1), nell'organo di S. Bastiano, con la grandiosa Circoncisione, a riunire in una sola composizione le due parti anteriori degli sportelli; senza più curarsi se coll'aprirli venivano tagliate le figure; ma cercando di dare all'insieme un grandioso equilibrio architettonico.

Nè meno bello è l'organo di S. Sebastiano a sportelli aperti col miracolo di Cristo alla piscina, coi corpi che escono purificati dalla vasca come i suoni dalla cassa armonica, mentre le architetture così bene si accordano con quelle della cornice nel grandioso peristilio palladiano (2).

Maggiore iattura ha colpiti gli organi ornati dal Tintoretto, dei quali nem-



Paolo Veronese. — S. Giov. Battista.
(Da una stampa del Manaigo).



Paolo Veronese. — S. Menna.
Modena, R. Galleria estense.
(Da una stampa del Manaigo).

meno uno si è conservato intero. Chi può immaginare la bellezza di quello di Santa Maria dell'Orto colla Presentazione della Vergine posta in giusta luce, con quella

(1) Nell'ottobre del 1556, secondo un documento pubblicato dal Cicogna, *Ins.*, IV, p. 154, sussisteva il disegno dell'intero organo di mano di Paolo. Nel 1559 Francesco Fiorentino eseguiva gli intagli e finiva le dorature. Dato che le pitture portano la data del 1560, il Veronese, molto probabilmente, le compì quando tutto l'insieme architettonico era terminato.

(2) Oltre che gli organi di S. Sebastiano e di S. Gemignano, il Veronese dipinse quello di Tuttisanti. Il Boschini op. c. p. 365 lo diceva « così bene organizzato dal pennello di Paolo che egli suonava con doppia armonia. Si vede sopra le portelle al di fuori la pomposa visita de tre Magi. Nel di dentro, li quattro Dottori della Chiesa con molti Angeli che suonano vari istrumenti: sotto il soffitto il Padre Eterno, con alcuni Angeli d'intorno fatti di chiaroscuro ». Le pitture passarono nel 1811

scala che si volge ampia come le voci salienti di un coro, e da una parte le tre madri e la pargoletta divina nella grande luce del cielo e dall'altra i vecchi colossi distesi dell'ombra, come le voci della profezia che vengono dai secoli lontani? E, se l'organo si apriva, erano dai lati due salienti visioni luminose: la Croce portata dagli angeli volanti; e l'anima di S. Cristoforo che irraggia al cielo prima ancora del colpo fatale. Ma se è perduto il complesso, qui almeno sono salve le opere.

A Santa Maria in Zobenigo invece abbiamo sotto l'organo nuovo, decorato nel 1705 dallo Zanchi, solo gli Evangelisti dipinti con insuperata potenza evocatrice del divino. Ma la grande tela con la Conversione di S. Paolo, detta cosa capricciosa e molto erudita dal Boschini, che era all'esterno degli sportelli del vecchio organo del Tintoretto e sino al 1819 si vedeva sopra la porta d'ingresso, oggi si cerca invano e non si sa dove sia andata a finire (1).

Se era cosa degna degli Evangelisti doveva essere meravigliosa!

Nè reca troppo grande sorpresa, se tanti dei dipinti degli organi sono andati dispersi come i nostri dei Miracoli, anche dalle chiese che non hanno subito incameramenti. Perchè, con l'ingrandirsi delle casse sonore, distaccati dal loro posto, appesi alle pareti, confinati nelle sacrestie, internati nei conventi, perduti di vista, facilmente essi potevano venire asportati, venduti, senza che molti se ne accorgessero. Già nel Boschini si parla qualche volta delle portelle come staccate dagli organi (2) e nel ritratto di Venezia del 1705, abbiamo parecchi esempi di organi rinnovati, ingranditi, mettendo dalle parti i dipinti. Così a S. Moisè si ricorda che « al presente è terminato l'organo assai bello », naturalmente distruggendo quello detto di maniera del Vivarini; e così a S. Maria in Zobenigo che « l'organo in Venetia non ha l'eguale in bellezza adorno di pitture dello Zanchi ». La *Descrizione* del 1733 dello Zanetti ci dà esempi assai più numerosi di cambiamenti avvenuti in questo riguardo. Ai Carmini: « le portelle, dipinte da Cristoforo da Parma,

alla Galleria di Brera (vedi CORRADO RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, p. 72). Non si sa però dove sia andato a finire il Padre Eterno.

Del Veronese era detto anche l'organo di S. Antonio di Torcello. Il Boschini op. cit. p. 555 così lo descrive: « L'organo poi è tutto dipinto da Paolo; nel mezzo di fuori sopra le portelle, ci sono i tre Magi: nel di dentro l'Annunciata: sotto il soffitto vi sono due Angeli che suonano l'uno con Basso l'altro con Violino: ci sono poi per ornamento gran quantità di chiariscuri, verdi, gialli, rossi e azzurri con historie esquisite, che ben porta la spesa di partirsi da Venezia per andare a vederle ».

Tolti di lì i dipinti sono stati portati a Vienna nel 1816 (v. LUDWIG, *Bildersendungen* ecc., p. 3) e stanno nella Gemälde Galerie des All. Kaiserhauses, e ricomposte, hanno i nn. 389 e 404 (v. Catalogo Wien, 1907, p. 118). Non si sa dove sieno andati i chiaroscuri. Di Paolo ricorda il Boschini (p. 542), l'organo di S. Giacomo in isola con lo sposalizio di S. Caterina e due Santi, ma andò disperso e venduto già alla fine del settecento. Vedi CICOGNA, *Inscrizioni*, VI, p. 418, n. 3).

(1) Oltre agli organi di S. Maria dell'Orto, di S. Maria in Zobenigo e di S. Cassiano già citati, il Tintoretto ne dipinse parecchi altri. Si conservano ancora le pitture riunite delle portelle dell'organo nella Chiesa di S. Rocco, con l'Annunciazione che stava al di dentro, e S. Rocco davanti al Pontefice al di fuori. (Vedi BOSCHINI, op. cit. pag. 309).

Ai Serviti si ricordavano quattro quadri, cioè, l'Angelo e l'Annunciata, un Santo Profeta e un Santo Vescovo, opere sue delle prime che servivano già di portelle all'organo. (Vedi BOSCHINI, opera cit. p. 166, e *Descrizione*, Venezia 1733, p. 407); nella Chiesa della Maddalena di dentro sulle portelle dell'organo come al solito l'Annunciazione e fuori Cristo che appare a M. Maddalena (v. BOSCHINI, op. cit. 479). Finalmente nella Chiesa di S. Maria delle Grazie in isola, sempre del Tintoretto, si ricordava l'organo con nel di fuori l'Annunciazione e nel di dentro i santi Agostino e Gerolamo. (V. BOSCHINI, op. cit. p. 562) Il Moschini diceva nel 1815 che nulla restava più da vedere nell'isola.

(2) A S. Canciano il Boschini, op. cit. p. 521, parla delle pitture del poggio e non di quelle delle portelle. A San Girolamo. (Vedi BOSCHINI, op. cit. p. 461) l'organo già era stato fatto senza portelle e dipinto dall'Aliense.

non si veggono più » (1); quelle dell'organo di S. Giovanni alla Giudecca, date al Cima, sono nella sagrestia (2); a San Canziano (3), due sole pitture del vecchio



Scuola di Cima da Conegliano. – Particolare dell'organo di S. Francesco di Conegliano.
Venezia, RR. Gallerie.

stanno ai lati del nuovo organo, e a Santa Maria dei Serviti (4) vi stanno tutte e quattro quelle che già servivano da portelle, e finalmente a S. Sofia (5) le

(1) *Descrizione*, Venezia 1733 p. 351.
(2) Op. cit., p. 365.
(3) Op. cit., p. 382.
(4) Op. cit., p. 407.
(5) Op. cit., p. 391.

portelle stanno appese al muro, mentre sul poggio rimane ancora l'Adorazione dei pastori di Leandro Bassano, che più tardi passerà alle Gallerie (1).

Il descrittore pare quasi si lamenti che a S. Martino delle portelle del vecchio



Scuola di Cima da Conegliano. — Particolare dell'organo di S. Francesco di Conegliano.
Venezia, RR. Gallerie.

organo di scuola del Tiziano, appese al muro, non si potesse vedere il rovescio; e che a S. Rocco le portelle dipinte dal Tintoretto, che pur oggi si conservano, allora non si vedessero più. Così lo Zanetti avrebbe desiderato di trovare in Chiesa

(1) Paoletti, *Catalogo*, n. 399.

di S. Bartolomeo, non solo il San Lodovico e il San Sinibaldo di Sebastiano del Piombo, posti già allora ai lati dell'organo, ma anche il S. Bartolomeo e il San Sebastiano, che allora non erano esposti. Il suo desiderio, espresso urbanissimamente (1), deve essere stato tosto esaudito; perchè ai due dipinti, rimessi in Chiesa, è stata data una cornice settecentesca di stucco, simile a quella dorata degli altri due santi di Sebastiano del Piombo.

Ma, simili ripieghi, di trovare cioè ai portelli collocamenti posticci, avevano per effetto di metterli contro luce o dove non si vedevano. Così a San Gemignano, i due santi vescovi del Veronese erano stati posti, già prima del 1733, (2) in alto



Scuola di Cima. — Particolare dell'organo di S. Francesco in Conegliano *Vienna*, Galleria Imperiale.



Scuola di Cima. — Particolare dell'organo di S. Francesco in Conegliano. *Vienna*. — Galleria imperiale.

sopra l'organo e dai lati stavano il S. Menna cavaliere e S. Giovanni Battista; ma lo Zanetti deplorava che fossero soverchiamente distanti e avessero poco lume per essere goduti. Oggi però ci sarebbe ancora gradito potere ripetere quel lamento.

Dopo essere passati fra tante rovine; ritorniamo con gioia al nostro compito di ricomporre l'organo del Pennacchi a Santa Maria dei Miracoli, perchè rimanga nelle Gallerie veneziane, esempio e ricordo di tal genere bellissimo di pittura decorativa. Già un dotto tedesco, che sulla dispersione del patrimonio artistico veneziano ha fatto studi profondi, il Ludwig, aveva proposto anni sono di rimettere

(1) Le altre due figure, dice lo Zanotti, (*Pittura Veneziana*. Venezia, 1771, p. 203 - nota) cioè quella di San Bartolomeo e l'altra di S. Sebastiano bellissima, ch'erano poste nei vecchi portelli delgano, si conservano ancora, e si può sperare che la degna cura de' Religiosi di quella Chiesa le rimetta un giorno in pubblico.

(2) *Descrizione*, Venezia, 1733, p. 164, ZANETTI, op. cit., p. 184-185.

insieme le pitture dell'organo di S. Michele in isola, attribuite generalmente al Campagnola, mentre egli aveva provato con documenti che sono di Bernardino da Brescia scolaro del Moretto. Le pitture anteriori dell'organo di S. Michele, che ora stanno al Museo Correr, benchè tutte ridipinte, valgono insieme unite a darci un esempio di quelle composizioni architettoniche che, come si disse, si sceglievano di preferenza per coprire anteriormente gli sportelli. Le pitture esterne, che meglio conservate si vedono ancora nella Chiesa di San Michele, rappresentano con bel parallelismo l'Assunta che dall'alto lascia cadere la cintola agli Apostoli, e dall'altra S. Michele con altri angeli che dall'alto caccia i demoni nel fuoco. Ma non fu possibile riunire i quattro dipinti e la bella idea rimase senza effetto.

Forse è vano il voler in qualche modo porre riparo all'opera disgregatrice e dissolvitrice del tempo; ma, quando, riunendo in un Galleria le pitture già facenti parte di un organo, è pur necessario dare a ciascun riquadro una cornice nuova, è meglio tentare di far ciò in modo decoroso, riunendo i pezzi dispersi e mostrando se non altro di comprenderne l'antico ufficio e di onorare la loro bellezza. È ciò che farà la Direzione delle RR. Gallerie.

APPENDICE

ORGANI CON DIPINTI RICORDATI DALLE VECCHIE GUIDE DI VENEZIA.

Sestiere di San Marco.

Chiesa di S. Marco. — Al *di fuori:* S. Marco e S. Teodoro di Gentile Bellini. *Di dentro:* S. Girolamo e S. Francesco di Francesco Tacconi. *Descrizione di tutte le pubbliche pitture*, Venezia, 1733, p. 96. Oggi nel Museo della Fabbriceria.

Chiesa di S. Gemignano. — *Di fuori:* S. Gemignano e S. Severo vescovi. *Di dentro:* San Menna cavaliere e S. Giovanni Battista. Dati tutti a Paolo Veronese. — *Boschini*, Miniere 1664, p. 101. *Descrizione*, Venezia, 1733, p. 164. Oggi due Santi vescovi a Vienna detti di scuola di Paolo. Il San Menna, capolavoro di Paolo, a Modena.

Chiesa di S. Moisè. — *Di fuori:* Un santo cavaliere e San Moisè. *Di dentro:* L'Annunciazione. Maniera dei Vivarini. — *Boschini*, op. cit., p. 105. Ritratto di Venezia, 1705, p. 105. Disperso.

Chiesa di S. Maria in Zobenigo. — *Di fuori:* La Conversione di S. Paolo. *Di dentro:* I quattro Evangelisti. *Sotto:* La Madonna. Tutto del Tintoretto. Quattro Sibille del Salviati per sostegno. — *Boschini*, op. cit., p. 157. Ritratto, 1705, p. 33. Tutto nella Chiesa, tranne la Conversione di S. Paolo.

Chiesa di S. Benedetto. — *Di fuori:* Cristo al pozzo con la Samaritana. *Di dentro:* L'Annunciata. Tutto del Tintoretto. — *Boschini*, op. cit., p. 123. Disperso.

Chiesa di S. Luca. — *Di fuori:* S. Marco e S. Andrea. *Di dentro:* L'Annunciazione. Scuola del Catena. — *Boschini*, p. 131. Disperso.

Chiesa di S. Salvatore. — *Di fuori:* S. Agostino vescovo e S. Teodoro. *Di dentro:* La Risurrezione e la Trasfigurazione. — *Boschini*, p. 132. Tutto al posto.

Chiesa di S. Bartolomeo. — *Di fuori:* S. Bartolomeo e S. Sebastiano. *Di dentro:* San Luigi re e S. Sinibaldo. Di Sebastiano del Piombo. — *Boschini*, p. 139. Ancora nella Chiesa.

Chiesa di S. Giuliano. — *Di fuori:* Storia del Testamento vecchio. *Di dentro:* S. Giuliano e S. Girolamo. Del Vicentino. — *Boschini*, p. 146. Disperso.

Sestiere di Castello.

Chiesa di S. Anna. — Dipinto di Pietro Vecchia. — *Boschini*, p. 157. Disperso.



Paolo Veronese. — La Circoncisione.
Venezia, Portelli dell'organo della chiesa di S. Sebastiano.

Chiesa di S. Martino. — *Di fuori:* S. Martino e Santo Monaco. Della maniera di Tiziano. *Descrizione*, Venezia, 1733, p. 214. Disperso.

Chiesa di S. Zaccaria. — *Di fuori:* David trionfante. *Di dentro:* S. Zaccaria e S. Provulo, opera del Palma. — *Boschini*, p. 177. Ancora in cappella di S. Trovaso.

Chiesa di S. Maria della Celestia. — *Di fuori:* L'Annunciazione. *Di dentro:* S. Luigi e S. Giovanni Evangelista. Del Cavalier Tinelli. — *Boschini*, p. 197. Disperso.

CHIESA DI S. GIUSTINA. — S. Pietro e S. Paolo. Di Santo Peranda. — *Boschini*, p. 208. Disperso.

Sestiere di S. Polo.

CHIESA DI S. POLO. — *Di fuori:* Decollazione di S. Paolo. *Di dentro:* L'Annunciazione. Di Alvise del Friso. – *Boschini*, p. 249. Disperso.



Tintoretto. — Dipinto interno delle portelle dell'organo vecchio.
Venezia, S. Maria in Zobenigo.

CHIESA DI S. APOLLINARE. — *Di fuori:* La Madonna nel deserto. *Di dentro:* S. Apollinare e S. Lorenzo. Di Alvise del Friso. — *Boschini*, p. 253. Disperso.

CHIESA DI S. SILVESRO. — Della Scuola del Tiziano. — *Boschini*, p. 255. Disperso.

CHIESA DI S. GIOVANNI ELEMOSINARIO. — *Di fuori.* Il Piovano col Doge Grimani. *Di dentro:* S. Marco e S. Giovanni Elemosinario. Di Marco di Tiziano. Comparti del poggio di Maffeo da Verona. — *Boschini*, p. 262. Ancora nella Chiesa.

Chiesa di S. Boldo. — *Di fuori:* Martirio di S. Agata, di Paolo Piazza. Anche il di dentro. — *Boschini*, p. 288. Disperso.

Chiesa di S. Giovanni Evangelista. — *Di fuori:* L'Annunciazione. *Di dentro:* S. Giovanni Evangelista e il Battista. Di Pietro Vecchia. — *Boschini*, p. 290. Ancora nell'Oratorio.



Tintoretto. — Dipinto interno delle portelle dell'organo vecchio.
Venezia, S. Maria in Zobenigo.

Chiesa di S. Rocco. — *Di fuori:* S. Rocco davanti al Pontefice. *Di dentro:* L'Annunciazione. Del Tintoretto. — *Boschini*, p. 309. — *Descrizione*, Venezia, 1733, pag. 302. Ancora in Chiesa.

Chiesa di S. Nicolò della Lattuga. *Di fuori:* Adamo ed Eva. *Di dentro:* Sacrificio di Caino e Sacrificio di Abele. Di Paolo Francesco fiammingo. — *Boschini*, p. 315. A Palazzo reale a Venezia.

Sestiere di Dorsoduro.

CHIESA DI S. NICCOLÒ. — *Di fuori:* S. Niccolò fatto vescovo. *Di dentro:* Lazzaro resuscitato. Di Carletto Caliari. Nel poggio altri dipinti di Carletto. Sotto di Alvise del Friso. — *Boschini*, p. 325. In posto solo i dipinti del poggio.

CHIESA DI S. SEBASTIANO. — *Di fuori:* La Circoncizione del Signore. *Di dentro:* La Piscina probatica. Di Paolo Veronese. — *Boschini*, p. 334. Ancora in posto.



Bernardino da Brescia. — Dipinto anteriore dell'organo di S. Michele in Isola.
Venezia, Museo civico Correr.

CHIESA DI S. BASEGIO. — Portelle di Luigi Vivarini. — *Boschini*, p. 339. Si vogliono ora dello pseudo Boccaccino e se ne indicano frammenti a Berlino.

CHIESA DEI GESUATI. — *Di fuori:* Papa Urbano V che dà l'abito alla religione. Detto di mano del Tiziano. *Sotto:* Pitture di Girolamo Pilotto. — *Boschini*, p. 341. — *Descrizione*, 1733, p. 325. — *Zanetti:* Pittura, p. 107-108. Già detti in rovina dall'Edwards.

Chiesa di S. Agnese. — *Di fuori:* Padre Eterno, Sant'Agnese e il Parroco coi benefattori della Chiesa. *Di dentro:* L'Annunciazione. Di Maffeo da Verona. — *Boschini*, p. 357. Disperso.

Chiesa di Tutti Santi. — *Di fuori:* L'Adorazione dei Magi. *Di dentro:* I quattro dottori della Chiesa. *Sul soffitto:* Il Padre Eterno. Di Paolo Veronese. — *Boschini*, p. 366. Le portelle ora a Brera.



Bernardino da Brescia. — Dipinti anteriori dell'organo di S. Michele in Isola.
Venezia, Museo civico Correr.

Chiesa della Madonna dei Carmini. — L'Annunziata, S. Elia e S. Alberto, sulle portelle. Di Cristoforo da Parma. — *Sansovino* Venetia, 1663, p. 263. — *Boschini*, p. 370. — *Descrizione*, 1733, p. 351. Disperso.

Chiesa di S. Giovanni alla Giudecca. — *Di fuori:* San Mattia apostolo e S. Giovanni Battista. *Di dentro:* L'Annunciazione. Di Battista da Conegliano. — *Boschini*, p. 392. — *Descrizione*, 1733, p. 365. Disperso.

Sestiere di Canaregio.

Chiesa di S. Giovanni Grisostomo. — Santi Andrea, Agata, Giovanni Grisostomo e Onofrio sulle portelle. Di mano del Vivarini. — *Boschini*, p. 412. Ancora nella Chiesa.

Chiesa di Maria dei Miracoli. — *Di fuori:* L'Annunciazione. *Di dentro:* San Pietro e S. Paolo. Di Pier Maria Pennacchi. — *Boschini*, p. 415. Ora tutte, meno il S. Paolo, alle R. Gallerie di Venezia.

Chiesa di S. Canziano. — *Di fuori:* S. Canziano e S. Massimo. *Di dentro:* L'Annunciazione. Di Giovanni Contarini. — *Boschini*, p. 417. — *Descrizione*, 1733, p. 382. Oggi i due santi stanno ai lati dell'organo.

Chiesa dei Gesuiti. — Portelle di maniera antichissima. — *Boschini*, p. 420. Disperse.

Chiesa dei S. Apostoli. — *Di fuori:* Il Castigo dei serpenti. *Di dentro:* Il Sacrificio di Abramo e l'Omicidio di Caino. Di Antonio Aliense. — *Boschini*, Navigar pittoresco. *Miniere*, p. 434. Disperso.

Chiesa di S. Sofia. — *Di fuori:* La Visita dei Magi. *Di dentro:* S. Marco Evangelista e S. Giovanni Battista. Del Palma. — *Boschini*, p. 436. *Nel poggio:* Maria che porge il Bambino a Simone, di Andrea Vicentino, secondo il *Boschini;* ma più giustamente, secondo la *Descrizione*, Venezia, 1733, p. 390: « L'Adorazione dei Pastori di Leandro da Ponte ». Solo quest'ultima è passata alle R. Gallerie di Venezia, N. 399.

Chiesa della Madonna dell'Orto. — *Di fuori:* La Presentazione di Maria al Tempio. *Di dentro:* Il Pontefice S. Pietro che adora la Croce e la Decollazione di S. Cristoforo. — *Boschini*, 447. Esistente nella Chiesa.

Chiesa di S. Alvise. — *Di fuori:* San Luigi e Sant'Agostino vescovi. *Di dentro:* L'Annunciazione. Della Scuola di Bonifacio. — *Boschini*, p. 455. Ancora in Chiesa.

Chiesa di S. Girolamo. — *Nel poggio:* Creazione del mondo, un Profeta e una Sibilla. *Nel soffitto:* Il Padre Eterno. *Sotto:* Cristo morto sopra il monumento. Tutto di Antonio Aliense. — *Boschini*, p. 461. Disperso.

Chiesa di S. Maria dei Serviti. — *Di fuori:* Santo Vescovo e Profeta. *Di dentro:* L'Annunciazione. Prime cose del Tintoretto. — *Boschini*, 466. Disperso.

Chiesa di S. Marciliano. — *Di fuori:* S. Marco e S. Giustina. *Di dentro:* L'Annunciazione. Di Domenico Tintoretto. — *Boschini*, p. 475. — *Descrizione*, 1733, p. 411. Disperso.

Chiesa della Maddalena. — *Di fuori:* Cristo che appare alla Maddalena. *Di dentro:* L'Annunciazione del Tintoretto. — *Boschini*, p. 479. — *Descrizione*, 1733, p. 414. Disperso.

Chiesa di S. Geremia. — *Di fuori:* S. Geremia e S. Magno. *Di dentro:* L'Annunciazione. Scuola del Polidoro. *Poggio* di Andrea Schiavone. — *Boschini*, p. 491. Disperso.

Chiesa di S. Lucia. — *Di fuori:* L'Annunciazione. *Di dentro:* S. Agostino e Santa Lucia. Del Palma. *Boschini*, p. 494. Disperso.

Sestiere di Santa Croce.

Chiesa di S. Croce. — *Di fuori:* La Regina Saba che invita il Re Salomone, *Di dentro:* S. Bonaventura e S. Lodovico. Di mano del Palma. — *Boschini*, p. 504. Disperso.

Chiesa di S. Cassiano. — *Sulle portelle:* S. Cassiano e S. Cecilia, del Tintoretto. — *Zanetti*, Pittura 1771, p. 155. Disperso. *Sul poggio:* Tre Storie della vita di S. Cassiano. Del Tintoretto. — *Boschini*, p. 421. Tuttora in posto.

Chiesa di S. Michele di Murano. — *Di fuori:* S. Romualdo con monaci inginocchiati e S. Romualdo venerato dal Doge Pietro Orseolo. *Di dietro:* L'Assunta e Michele contro i demoni. Date a Domenico Campagnola. *Boschini*, p. 524. I due primi al Museo Civico e gli altri due ancora nella Chiesa. Il Ludwig dimostrò che sono opere di Bernardino da Brescia.

Chiesa di S. Martino in Isola. — *Di fuori:* San Pietro e S. Paolo. *Di dentro:* L'Annunciazione. Del Palma. *Boschini,* p. 541. Disperso.

Chiesa di S. Giacomo di Murano. — *Di fuori:* Lo Sposalizio di S. Caterina. *Di dentro:* S. Giacomo e Sant'Agostino. Dati a Paolo Veronese. — *Boschini,* p. 452. — *Cicogna,* Iscrizioni, VI, p. 418, N. 3. Disperso.

Chiesa di S. Chiara. — Miracoli di S. Chiara. Del Peranda. — *Boschini,* p. 546. Disperso.

Chiesa di S. Mauro (Burano). — *Di fuori:* S. Marco e Santo vescovo. *Di dentro:* L'Annunciazione di Scuola del Tiziano. — *Boschini,* p. 550. Disperso.

Chiesa di S. Antonio di Torcello. — *Di fuori:* La Visita dei Re Magi. *Di dentro:* L'Annunciazione, *Soffitto:* Due Angeli. Molti Chiaroscuri. Ora alla Galleria imperiale di Vienna, N. 389 e 404.

Chiesa di S. Maria della Grazia. — *Di fuori:* L'Annunciazione. *Di dentro:* Sant'Agostino e S. Girolamo. Del Tintoretto. — *Boschini,* p. 563. Disperso.



STUDII SU MELOZZO DA FORLÌ.



L'aver risollevato dall'oblio il grande artista forlivese, che, per le disgraziate vicende a cui andarono soggette la maggior parte delle opere sue, era rimasto quasi ignorato fino ai nostri giorni, è merito della critica moderna. Fin dal 1886 Augusto Schmarsow ricostruiva magistralmente su scarsi frammenti la figura artistica di Melozzo, mentre già Crowe e Cavalcaselle avevano affermato che, solo studiando l'opera di lui, era possibile dare un giudizio ben fondato sull'arte di Raffaello.

Dopo la pubblicazione dello Schmarsow altre opere del maestro sono venute in luce, a meglio chiarire il valore di lui, a illustrare nuovi aspetti della sua attività, rivelandoci ora la sua grazia disinvolta, ora la sua vigorosa potenza di osservatore, sempre la somma sapienza del prospettico.

Il Forlivese, preoccupato di continuo dell'armonia dell'insieme, non sacrifica mai all'effetto generale i particolari delle sue composizioni: a Loreto, ai SS. Apostoli di Roma, a Forlì, egli risolve in forma sicura e definitiva un arduo problema decorativo, e nello stesso tempo tutte le figure sono altrettante creazioni di una potenza insuperabile; per i suoi ardimenti, per le sue concezioni è già un cinquecentista, mentre per la incisiva forza del segno rimane un naturalistico del Quattrocento.

Lo stile di Melozzo, nel suo carattere di ritrattista possente, ci appare anche in un dipinto rimasto fin qui inosservato e che noi pensiamo si possa attribuire alla sua mano. È un ritratto su tavola (cm. 53 × 38), conservato nella piccola Pinacoteca comunale di Cesena, e rappresentante, come dice l'iscrizione apposta alla cornice settecentesca (ma che certo ripete una scritta anteriore), Filiasus Roverella, vescovo di Ravenna. Il vescovo, visibile a mezzo busto e vòlto un poco a sinistra, indossa la cotta bianca e su di essa la rossa mantelletta episcopale, e ha in capo un rosso berretto; sta a mani giunte ed ha nel mignolo della sinistra un anello con grosso rubino; sullo scollo della cotta bianca si vede il bavero rosso della tonaca. Lo sguardo dell'orante è rivolto all'alto, ove nell'angolo è figurato in rilievo di pasta un piccolo menisco aureo che manda raggi d'oro. Il busto si disegna in un fondo di paesaggio piano ai lati, con piccoli alberelli dalle chiome tonde, che ricordano quelli del quadro della galleria Corsini, attribuito a Melozzo, e da alcuni ad Antoniazzo. Nel mezzo, coperta in gran parte dalla testa del vescovo, sorge un'alta montagna color giallo legno, sulla cui sommità spianata s'innalzano una casa e una torre, verso le quali muovono tre figurette; il cielo è verde cupo solcato da nuvole bianchissime, a fiocchi. Purtroppo il dipinto è in condizioni molto deplorevoli; a causa di una spaccatura della tavola che ne attraversa il centro, tutta la parte sinistra del viso è andata perduta e vi fu riparato in epoca posteriore con una larga stuccatura, sulla quale si è ridipinta la carne con un color roseo vivo che

contrasta con la piccola porzione a destra ancora intatta, fortemente ombreggiata; lo stesso dicasi della mozzetta rossa, in cui poco rimane del colorito originale; anche le dita, dalle nocche in su, sono di restauro. La parte del viso mancante non poteva esser rifatta in modo più inabile; neppur una delle linee del poco che rimaneva si è saputa riprendere; la fronte scende troppo in basso, l'occhio è piccolo e non profondamente incavato come il sinistro; la bocca è sforzata e distorta.



Melozzo da Forlì. — Madonna col bambino. — *Roma*. Grotte Vaticane.

A malgrado di questi gravi danni non è difficile indovinare la potenza espressiva dell'opera primitiva. Basta guardare alla piccola parte a destra del volto, all'orecchio finemente disegnato, all'incavo dell'occhio, alla modellatura della guancia, per comprendere come l'artista, che noi crediamo fosse Melozzo, aveva creato nel ritratto di Filiaso Roverella un capolavoro. E nella parte inferiore del busto, nella bianca cotta quasi trasparente ritroviamo tutto il fare largo e spigliato di Melozzo, quale conosciamo nell'affresco Vaticano e nella cupola di S. Biagio di Forlì; riconosciamo la sua pittura a tratti, propria di chi ha la mano avvezza a frescare, e che Melozzo non abbandona mai, come vediamo nelle due tele di S. Marco che a

torto alcuni gli vorrebbero togliere (1); e specialmente nel ritrattino di Guidobaldo da Montefeltro fanciullo, nella galleria Colonna di Roma, assegnatogli dubitativamente da Giovanni Morelli, ma che certo è suo (2).

È da notare infine come la piegatura delle mani corrisponda a quella del mutilo affresco delle Grotte Vaticane, che qui per la prima volta si riproduce da fotografia.

Il paesaggio del ritratto del Roverella ci offre un lato interessante dell'arte di



Melozzo da Forlì. — Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro.
Roma, Galleria Colonna.

Melozzo, quasi ignorato fin qui; chè all'infuori dell'affresco di Loreto con l'entrata di Cristo a Gerusalemme, malamente restaurato del resto, non ci son noti altri

(1) Rese note dallo Schmarsow, furono di recente ripubblicate dal sottoscritto in occasione dei restauri, ne *L'Arte*, 1905.

In quella occasione avanzammo l'ipotesi che le due tele unite una sull'altra facessero parte di uno stendardo, trovandosi in un inventario del 1531 la notizia di uno *stendardo co' un santo Marco*, posseduto dalla chiesa. Alla obbiezione mossa da taluni che i santi in quel caso sarebbero stati due, risponde un'altra notizia da noi trovata poi nello stesso archivio di S. Marco, in un inventario del 1581, in cui si nota: *Un stendardo di seta rossa co' sa' Marco da ogne banda, che se sole attaccar in mezzo alla chiesa in die Sti Marci, cola sua cassa longa di legno per conservarlo.*

(2) G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Berlino, Monaco, Dresda*. Bologna, 1886, pag. 263, nota 2.

fondi di paese da lui dipinti, se dal novero delle opere sue si deve togliere il S. Sebastiano della Galleria Nazionale di Roma (1). Nel quadro di Cesena appare evidente che componendo il suo paesaggio si è ispirato a reminiscenze fiamminghe; la spianata della montagna con le tre figurette muoventi tra gli alberelli verso la casa, ricorda subito l'arte di Fiandra. Questi ricordi di paesaggio fiammingo sono poi da Melozzo discesi al Palmezzano che li mostra spesso, e nell'esempio più caratteristico, in un ignoto Battesimo di Cristo nella raccolta Lazzaroni di Parigi.

In che epoca dell'attività del forlivese dovrebbesi collocare il ritratto di Cesena? Il Roverella tenne la dignità vescovile dal 1476 al 1516 (2); Melozzo morì nel 1494, cosicchè il dipinto andrebbe posto tra il '76 e il '94. Ma l'età del personaggio rappresentatovi non pare certo inferiore ai 50 anni, cosicchè il quadro deve appartenere proprio agli ultimi anni dell'artista, quando, già vecchio d'età, ma giovanilmente infaticabile, lavorava ancora con lena e andava perfino peregrinando lontano dalla patria, trovandosi nel '93 in Ancona, a dipingere nel palazzo degli Anziani, una *caminata nova* (3); forse di ritorno da Ancona in patria, fermatosi a Ravenna, ebbe occasione di ritrarre il Roverella (4). Del resto si sa che il vescovo soleva passare una parte dell'anno nei colli forlivesi, nei quali doveva possedere dei beni, poichè vi si ritirò nel 1516 dopo abdicato alla sua dignità, e vi rimase fino alla morte.

Comunque, a noi pare che il ritratto possa con tutta probabilità assegnarsi alla mano del grande prospettico: in quest'opera senile Melozzo fa ancora bella mostra della sua profondità di osservazione e soprattutto della sua vigorosa maniera.

ANTONIO MUÑOZ.

(1) L'attribuzione ad Antoniazzo del S. Sebastiano della Galleria nazionale di Roma venne proposta prima di ogni altro dallo JACOBSEN (*Neue Werke von Antoniazzo Romano*, in *Repertorium f. Kunstw*. 1906, p. 104); fu poi sostenuta dall'EVERETT (*Antoniazzo Romano*, in *American Journal of Archaeology*, 1907, 279) e confermata da ultimo con nuovi argomenti da G. Bernardini in questo Bollettino (1907, IX, 17). Ma, fra tanti argomenti addotti, nessuno ancora ha accennato ai riscontri che le teste dei donatori, inginocchiati dinanzi a S. Sebastiano, trovano con la testa del committente che si vede nel quadro di Antoniazzo esistente in Fondi. Questo confronto, pensiamo, risolve in modo definitivo la quistione. N. d. R.

(2) Crediamo utile riportare per intero la notizia che del nostro personaggio dà l'UGHELLI, II, 391: « *Filiasius Roverella, Bartholomaei nepos, archiepiscopus designatus, post mortem patrui in eam dignitatem successit, vir notissime prudentiae ac nobiliorum disciplinarum scientia clarus. Perusinis aliisque Ecclesiasticae ditionis civitatibus incorrupte jus dixit; Ravennatem autem dignitatem tanta apud omnes collecta gratia sustinuit, ut cardinalem patruum videretur aequasse. Hanc ille Ecclesiam administravit usque ad annum 1516 deinde tranquillioris vitae percupidus, libens volensque eo munere se abdicavit X annuente Leone. Cumque in collium Forolivianorum recessibus se abdidisset, verae philosophiae alumnus et candidatus, evolavit ad superos 1526, cujus corpus deinde Ravennam delatum in medio Ursiano templo sepulchrum accepit 9 Kal. Februarii, cum superstes fuisset supra unum octuaginta annos* ».

(3) Vedasi in proposito l'interessante opuscolo di E. CALZINI, *Memorie su Melozzo da Forlì*, Forlì, 1892, pag. 25.

(4) La presenza a Cesena del dipinto, che è proprietà dell'ospedale della città, è naturale, poichè alla fine del sec. XVIII ivi erasi trapiantata la famiglia de' Roverella.

DI UNA TAVOLA DELLA CHIESA DI S. ANDREA A CAMOGGIANO IN MUGELLO OGGI NEL MUSEO DI S. MARCO DI FIRENZE.



UASI isolata, in mezzo ai fertili campi che si distendono attorno a Barberino di Mugello e nascosta dall'ombra dei grandi alberi che prosperano sulla riva d'un ruscello, è la chiesa di S. Andrea a Camoggiano. Gli antichi Cattani, signori del castello di Barberino, ne furono i patroni e nel XV secolo la restaurarono, l'arricchirono di pregevoli opere d'arte e vi edificarono a lato una canonica che è un esempio vaghissimo delle fabbriche del rinascimento.

Nel lungo periodo di tempo in cui le chiese delle campagne toscane sembrarono il campo preferito alle imprese d'una banda di ladri, anche la chiesa di Camoggiano vide sparire alcune delle opere d'arte che le davano importanza, sicchè l'Economato Generale, trovando che anche le altre non erano sufficientemente tutelate, ordinava il trasporto a Firenze di un bel fonte battesimale dei Della Robbia e della pregevole tavola dell'altar maggiore.

Il fonte, guasto per ragione dell'incuria, di chi ne ebbe in altri tempi la custodia e mutilato dai ladri che ne tentarono la sottrazione, fu mandato a riparare all'Opificio delle Pietre Dure e la tavola, depositata nel Museo di S. Marco, trovò conveniente collocazione in mezzo ai numerosi ed interessanti dipinti che, tolti dai magazzini delle RR. Gallerie, accrescono le attrattive dell'insigne Museo.

La tavola di Camoggiano, che adorna oggi una delle pareti del Refettorio della foresteria, dov'è lo splendido Cenacolo frescato da Domenico del Ghirlandajo, è di forma rettangolare e misura M. 2,08 d'altezza per M. 1,70 di larghezza.

Nel mezzo della composizione che v'è raffigurata, s'innalza la croce sulla quale è confitto il Cristo morente. Attorno alla croce sono disposte sei figure: S. Pietro, S. Andrea Apostolo, un Santo martire ed un Santo vescovo in piedi: la Maddalena genuflessa in atto d'abbracciar la croce e di faccia a lei, inginocchiato ed orante, un gentiluomo che lo stemma posto vicino a suoi piedi ci dice appartenere alla famiglia de' Cattani. Le figure staccano sopra ad un ampio e poetico fondo di paese, con rocce rivestite d'alberi, ai lati e nel mezzo la veduta d'una città che si delinea sulla lieve sfumatura de' monti che si confondono quasi coll'orizzonte.

Non è difficile stabilire che il dipinto appartiene agli ultimi anni del XV secolo; ma men facile riesce il determinare a quale de' molti artisti che lavoravano in quel periodo fiorentissimo esso debba attribuirsi, perchè in tutto quell'insieme si mostrano e si manifestano ispirazioni differenti della maniera di alcuni fra i più noti maestri di quel tempo. Anzi, se si tien conto dei caratteri diversi che appariscono evidenti nelle singole parti di quella composizione e della mancanza di uniformità e di omogeneità della fattura, si dovrebbe concludere col ritenere che in

questo dipinto avesse avuto mano più d'un artista. Non è ammissibile infatti che uno stesso maestro abbia potuto contemporaneamente dar saggio di potenza



Arte fiorentina della fine del sec. XV. — Crocifissione. — *Firenze*, Museo di S. Marco.

di colorito e di perfezione di disegno, quali si rivelano in alcune figure ed in parti di esse, e mostrarsi poi scorretto, fiacco, incerto, in altre parti della composizione.

Nella figura animata e vigorosa del Santo vescovo, nella parte superiore della gentil figura del giovane martire ci sono elementi che ricordano Filippino; mentre in quella del devoto committente par di vedere, se non la mano, la ispirazione gagliarda e potente di Domenico Ghirlandajo, e le figure tozze e volgari di S. Pietro e di S. Andrea e la parte inferiore della figura del giovane martire, rivelano una deficienza ed una debolezza che fanno colle altre un singolare contrasto. Una maniera ancora diversa si rivela sul Gesù Crocifisso, una figura studiata sulle singole parti, non perfetta di proporzioni, ma di un colorito e di una fattura che ricorda la scuola del Signorelli. Della Maddalena non è il caso di discorrere, perchè la figura mal disegnata, priva di rilievi, apparisce in modo evidente ridipinta in epoca posteriore. Caratteristico è il fondo di paese ben condotto, dove gli effetti di prospettiva aerea sono abilmente resi ed il pensiero dell'osservatore è tratto ad evocare il ricordo di que'paesaggi umbri, nei quali anche gli artisti fiorentini dell'alba del XVI secolo cercarono esempi ed ispirazioni.

Certe qualità speciali di struttura, certi caratteri di composizione e di colorito possono far pensare a Raffaellino del Garbo, a Raffaello de' Carli e ad altri artisti fiorentini imitatori e seguaci de' grandi maestri contemporanei, o ad essi di poco precedenti; ma la mancanza di una unità di fattura e l'alternarsi di forme e di metodi differenti, paralizzano ogni tentativo d'attribuzione sicura.

I documenti potrebbero in questo caso sciogliere e risolvere il dubbio; ma la chiesa non ha archivio e dell'archivio dei Cattani non esiste che quella parte inadatta ad un proficuo tentativo di ricerca.

Certo siamo dinanzi ad un'opera d'arte che associa nel suo insieme elementi disparati, nei quali però sono in evidente supremazia quelli pregevoli e, a parte le deficienze e i difetti accennati, resta sempre incontestabile il fatto che essa costituisce nella storia di un periodo di transizione un esempio degno di considerazione e di studio.

G. Carocci.



SAN GIOVANNI IN COMPITO



EL tratto della via Emilia che da Cesena prosegue per Rimini, poco prima d'incontrare Savignano, a sinistra della strada si allarga un bel prato, interrompendo la lunga monotonia dei filari d'olmi e di viti che sono il motivo dominante della pianura romagnola. Quasi sul limitare del prato, assai vicino alla strada, è una modesta chiesuola (1) in parte soffocata da vecchie case coloniche e da un più moderno fabbricato, dove sono le scuole. Quivi era un antico Compito Romano, intorno al quale corrono ancora sul luogo varie leggende che lo rammentano come città popolosa, le cui mura si estendevano, abbracciando una gran zona di pianura, fin quasi al corso del Rubicone. Anzi fra gli uomini della campagna è voce che un tratto di codeste mura sia rappresentato da un blocco di conglomerato calcare, che dista poco dal Compito, e a ridosso del quale è ora una celletta dedicata alla Vergine. Un solo studio fu fatto finora con intendimento scientifico intorno a questa località di così grande importanza per le ricerche archeologiche della provincia, perchè la fantasia degli eruditi in tutto il secolo XVIII e per molti anni di poi si sbizzarrì a trattare una sola questione di campanile: quella sul corso dell'antico Rubicone, che ognuno voleva per forza far passare vicino a casa sua. Onde a cotesti lavori viene a mancare interamente ogni sicurezza ed ogni sincerità di ricerca, giacchè gli autori non fanno altro che polemizzare fra loro con agilità di sofismi, contorcendo i passi degli storici e dei geografi antichi che si potevano trarre alle già preconcette interpretazioni. Ricordo di aver consultato minutamente parecchie decine di monografie, scritte su questo tema dalla metà del settecento fin verso il 1840 dal Fattiloni, dal Chiaramonti, dal Guastuzzi, dall'Amati, dal Bianchi e da molti altri men noti, senza venire mai a capo di nulla, senza trovare mai neppur l'intenzione di una ricerca nuova e diretta. Tutti bensì si rimandano vicendevolmente a quelle dieci parole latine che debbono risolvere, secondo loro, la questione in favore di una borgata o dell'altra. Ma oramai, dopo gli studi recenti, non c'è più nessuno che dubiti essere il Rubicone, almeno nel suo corso inferiore, quel fiumicello che attraversa la via Emilia tagliando Savignano a Nord-Ovest, e passando ancora nell'antico letto. Il bel ponte consolare che lo sormonta, e che, se non risale all'origine prima della via Emilia, è certamente da riferirsi all'età republicana, ancora saldo sui pilastri di marmo, ne dà la più irrefutabile testimonianza. E un'altra prova di non meno valore a riconoscere quale fu il corso d'acqua innanzi a cui esitò il Divo Giulio, è questa che non mi risulta sia stata rilevata da altri. Il Rubicone odierno, prima di passare sotto il ponte romano, scorre fra due colline che sorgono quasi di faccia, l'una fra settentrione e ponente, l'altra fra mezzogiorno e levante, e si chiamano Montilgallo la prima e Montalbano quell'altra (nelle vecchie carte *Mons Albanus* e *Mons Gallicus*). Ora, quando si pensi che il

Rubicone segnava la linea di confine tra la Gallia Cisalpina e l'Italia, la derivazione rispettivamente romana e provinciale dei due appellativi non ha bisogno di comento, e taglia netto il nodo della questione. Era pertanto il Compito l'ultimo centro abitato della Gallia, e, posto così alla porta di quella che si diceva allora



S. Giovanni in Compito. — Facciata.

l'Italia, doveva necessariamente accogliere nel suo mercato tutto lo scambio commerciale della vasta provincia, tanto più che vi confluivano dal Nord la via Regina che lo allacciava a Ravenna, e la Decumana, via di confine, il cui nome, trasformato dialettalmente in *Dismàn*, resta ancora ad un viottolo che ne segna la direzione.

Queste cose che già erano state in parte osservate nell'unico studio del

Nardi, (1) studioso romagnolo, fin dal 1827, ci mostrano l'importanza del Compito nell'ultimo secolo della repubblica e per tutto il fiorir dell'impero; importanza che dovette aumentare nella decadenza e mantenersi anche nel periodo bizantino, quando Ravenna, divenuta quasi la capitale dell'Occidente, irradiava la sua floridezza in tutte le terre di Romagna e segnatamente in quelle più vicine della pianura. Certo è che il Cristianesimo, già prevalso fin dal quarto secolo come religione ufficiale, stabilì presto i suoi templi nel Compito che doveva averne avuto di notevoli anche nella paganità. Scavi regolari o soltanto un poco ordinati non furono fatti mai, ma si narra da tutti come cosa risaputa, che a memoria d'uomo ogni volta che si ebbe occasione di smuovere il terreno del prato uscirono alla luce pezzi di marmo lavorato, statuette e monete di bronzo che furono portate via o vendute dai campagnuoli. Anche oggi ai tempi dell'aratura qualche frammento di marmo o di terracotta ed anche qualche moneta imperiale si trova quasi ogni anno; e l'esistenza di un antico tempio pagano (che la leggenda forse senza fondamento attribuisce al culto di Vesta) è provata, oltrechè dai frammenti di marmo d'Istria non più usati in quei luoghi dopo l'impero, anche da parecchi resti di colonne a scanalature che ci si trovarono, uno dei quali si conserva nel cimitero attiguo alla chiesa, dove serve di piedistallo a una gran croce di legno. E ciò senza tener conto dei blocchi informi che si vedono ancora in alcune aie delle case vicine, e dei pezzi di lastra con cui fu ornata la chiesa cristiana, le quali certamente avevano fatto parte di costruzioni più antiche, giacchè l'edificio medioevale è tutto d'arenaria e mattoni.

Che dunque il Compito Savignanese fin oltre ai primi secoli dell'impero fosse un centro notevole di commercio e di vita, è cosa accertata, ed è altrettanto logico il supporre che nei primordi dell'era cristiana codesta sua floridezza andasse piuttosto aumentando per le ragioni che abbiamo già detto. Certo vi ebbero luogo assai presto le chiese del nuovo culto, anzi sappiamo con certezza che due antichissime vi sorgevano ancora nel secolo XVI, l'una dedicata a San Pietro, di cui allora non restavano che i ruderi, l'altra col titolo di San Giovanni Battista, che è quella che tuttora rimane. Così attestano i resoconti delle visite pastorali (1530-1568) conservati nell'Archivio vescovile di Rimini.

A qual tempo si debba riferire la costruzione dei due templi non possiamo dire con certezza, nè se fossero edificati contemporaneamente; nè dall'esame della facciata di San Giovanni, che pure è la parte più conservata, si può arguire con sufficiente approssimazione la data, benchè senza dubbio molto remota. Il Nardi, che fu il solo ad occuparsene fino ai dì nostri, nel suo studio sui Compiti la riferiva senz'altro alla prima metà del secolo IV dell'era volgare, ma la sua autorità non è tale da doversi accettare senza discussione, tanto più che egli, esaminando un capitello medievale che è nella chiesa, lo giudicava senz'altro di stile romano arcaico, e, per un tralcio che vi è scolpito a rilievo, lo attribuiva a un tempio di Bacco.

Pur tuttavia, se fanno difetto le notizie precise, abbiamo per fortuna un documento prezioso in una assegnazione di proprietà contenuta nel codice Bavaro, riportato dal Fantuzzi nei commenti ravennati (vol. VI), dove la chiesa di San Giovanni in Compito è ricordata all'anno 658, come pieve da cui dipendevano i terreni della proprietà in questione. Ora, poichè l'esame del tempio nelle sue condizioni

(1) Luigi Nardi, *Dei Compiti, feste e giuochi compitali e dell'antico Compito Savignanese in Romagna*, Pesaro, Tip. Nobile, 1827.

presenti non permette di pensare ad una posteriore ricostruzione, questa data è la sola che ci mette in grado di affrontare la difficoltà del problema. Del resto anche un privilegio di cui godeva la pieve di San Giovanni ricordato anche nelle carte citate dell'Archivio vescovile di Rimini, privilegio pel quale tutte le parrocchie circonvicine dovevano attingere da lei l'acqua battesimale, ci mostra di quale antichissimo culto l'onorasse anche la tradizione religiosa.

Perciò, quando anche non potessimo farne risalire le origini oltre il principio del VII secolo, ci troveremmo sempre dinanzi a un monumento cristiano di così rara antichità, che ogni particolare è degno di studio, anche se molte parti dell'edificio sono mal conservate, o ci offrono qualche sorpresa di difficoltà nell'interpretazione.

Il tempio è costruito su una base rettangolare lunga più che il doppio della sua stessa larghezza, tenendo conto dell'abside semicircolare che si aggiunge al rettan-



S. Giovanni in Compito. — Fregio della porta maggiore.

golo. Mancava affatto di campanile fino all'anno 1833, in cui ne fu costruito uno volgarissimo di mattoni che deturpa orribilmente la linea della facciata. La quale ha un aspetto che ricorda in modo strano una chiesa del IX secolo di stile prettamente romanico. È costruita a strati alterni di cotto e di arenaria grigia, e a circa due terzi dell'intera altezza si restringe a timpano, seguendo gli spioventi del tetto, sotto il cui vertice si apriva una piccola bifora, pur essa ad archi di pieno centro, che fu poi privata della colonnetta mediana e riempita di muratura, forse quando nella facciata furono praticate alcune sconcie aperture. La porta, anch'essa ad arco di tutto centro, s'incava nello spessore del muro con quattro modanature a spigolo ed a cordone, una delle quali si rileva sul piano della facciata e prosegue oltre l'arco, incorniciando architettonicamente tutto il portale. La parte di spazio compresa nell'arco è murata in cotto e spalmata ora di calce, e all'altezza della freccia corre da uno stipite all'altro un bel fregio di marmo che, mentre ricorda l'asprezza rude dello stile romanico, sembra essersi piegato all'agilità d'un intreccio bizantino. Degli altri tre lati del tempio uno solo è interamente visibile, poichè ad uno si addossano la sagrestia e qualche casa colonica, all'altro la canonica. Rimane così fiancheggiato dal cimitero il solo lato di settentrione, costruito tutto di cotto e sorretto da falsi pilastri ornamentali.

Ma, se la facciata e l'orientazione della chiesa ci aiutano a riconoscerne i caratteri e la sua remota antichità, l'aspetto dell'interno non ci rivela quasi più nulla. Anche l'altar maggiore, che nelle chiese così primitive posa sempre in un piano più alto del pavimento, qui è stato rifatto al medesimo livello poche diecine d'anni

or sono. Si sa per fortuna che a quello più antico si accedeva per una gradinata, e che sotto vi sono antichissime volte di muratura nel cui vano fin verso il 1870 si usava seppellire i cadaveri, e fino allora si riconoscevano gli scalini che scendevano sotto codeste volte ai fianchi dell'altare. Oltre a ciò nell'interno del tempio sono pure notevoli tre pezzi di marmo lavorato che debbono riferirsi alla più antica civiltà romana. L'uno è una lastra di rosso di Verona adattata come soglia alla



S. Giovanni in Compito. — Frammento di capitello.

porta principale della chiesa, che reca ancora l'impronta di tre incavi quadrati, su cui dovevano posare le basi di tre colonnette, l'altro è un blocco dello stesso marmo, di cui non è possibile riconoscere l' ufficio, perchè fu nuovamente intagliato e scavato ad uso di fonte battesimale; ma la materia ci mostra chiaramente che dovette essere tolto agli antichi ruderi romani, perchè tutta la costruzione medievale è fatta con mattoni ed arenaria della provincia.

L'ultimo frammento, il più importante e degno di studio, è un capitello alto circa trenta centimetri e poco meno largo alla base maggiore, pur esso dello stesso marmo che adorna l'architrave della porta d' ingresso. È posato su due frammenti di arenaria grigia che appartennero a una colonnetta, e reca scolpito un tralcio di vite con altri piccoli tralci, a rilievo piatto, di uno stile un po' rozzo, che rammenta quello del fregio. Poco si può studiare perchè è in parte incastrato nel

muro ed è qua e là intonacato di gesso e di una vernice rossastra, ma la faccia che sporge, mostra abbastanza netto il rilievo e permette di misurarne le dimensioni. Di altri frammenti non si aveva notizia; ma io, tornando spesso alla chiesa ed interrogandone quasi ogni pietra per vedere se qualche cosa fosse sfuggito alla mia osservazione e per studiare sopratutto il fregio della porta e il capitello scolpito, potei trovare qualche altro frammento di cui è opportuno fare almeno un accenno.

Su due punti mi sembra escluso ogni dubbio: l'uno che i frammenti di marmo appartenessero primitivamente a costruzioni romane, e fossero poi di nuovo lavorati; l'altro, che si dovessero riferire al tempo d'origine della chiesa medesima.

Restava da interpretare l'origine di quello stile in età così remota; e, se il procedere nel giudizio per via di confronti poteva essere il modo meno incerto, era d'altra parte molto difficile per la mancanza di chiese altrettanto antiche, che serbino gli stessi caratteri. La sola, anzi, che a San Giovanni in Compito si possa rassomigliare per la forma generale e per le linee e la costruzione della facciata è (astrazione fatta dal campanile) la oramai celebre chiesa di Polenta, benchè indubbiamente posteriore di più che due secoli. Questa sola, che pure è assai più grandiosa, e meglio conservata, e costruita a tre navate anzichè ad una sola, può darci qualche lume intorno allo stile architettonico e a quello dei fregi a cui abbiamo accennato.

Anche nel tempio polentano i capitelli sono tutti diversi fra loro per disegno e fin per misura, e, se qualcuno reca figura di animali mostruosi, fra cui il *picciol cornuto diavolo*, dell'ode carducciana, molti sono al contrario ornati di fregi ad intreccio geometrico ed a fogliami che possono rammentare quelli di San Giovanni, da cui si distaccano solo per una maggiore durezza e minore modellatura del rilievo e per la materia, che nella nostra è, come dissi, marmo tolto a preesistenti costruzioni romane. Il che non può far maraviglia, quando si pensi che il cristianesimo primitivo si servì spesso del materiale e persino di intere costruzioni pagane e dalla religione nemica trasse riti e costumanze molteplici. Basterebbe ricordare, come il più celebre esempio, la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma, dove le colonne e i capitelli delle colonne che reggono le navate sono tutte romane, e l'artista che le metteva in opera non si è nemmeno dato cura di far combaciare con esattezza i frammenti.

Il solo dubbio che sorge spontaneo è questo: Si può ragionevolmente parlare di stile romanico nel settimo secolo, mentre il fiore di quello bizantino trionfava nella Romagna e decorava i templi della vicina Ravenna? Eppure tutta la chiesa di San Giovanni arieggia lo stile romanico in ogni particolare. È lo stesso partito di linee, la stessa pesantezza dell'insieme, lo stesso arco, la stessa imperizia tecnica di trattamento nei bassorilievi.

Ma, se si guarda con attenzione, gli intrecci han pur qualche cosa nella complicatezza, se non nel disegno, della innata eleganza bizantina, benchè ne siano tanto lontani per la povertà dei partiti. Forse in questa chiesa è da riconoscere un tentativo ancora informe, e forse inconscio, di quello stile romanico che si svolse più tardi, e quel po' di finezza che si riscontra nei fregi si spiega forse col sopravvivere di un ricordo dell'antica tradizione romana e colla conoscenza che certamente non mancava all'artista dei capitelli di San Vitale a Ravenna.

Ma non posso terminare questa rapida nota senz'avere accennato a due nuovi frammenti che mi sembra avere riconosciuto come appartenenti a San Giovanni.

In quelle mie ostinate ricerche, nella facciata coperta vicino a terra da un fresco intonaco di gesso, vidi incastrato nel muro un frammento di marmo e quando lo ebbi un po' ripulito, conobbi essere lo spigolo di un piccolo capitello, il quale per la materia ed il rilievo di una foglia, ricordava l'altro capitello posto nell'interno del tempio. Mentre stavo pensando all'ufficio che poteva avere nell'antica costruzione questo frammento, un giorno a Longiano, nella sagrestia della chiesa del Crocefisso, vidi con molta sorpresa gettato in un angolo un capitello di marmo scolpito, che serviva di piedistallo a una croce. Subito al primo esame la mia mente corse alla chiesa di San Giovanni riconoscendo eguale il marmo e lo stile del fogliame a rilievo e persino le misure che corrispondevano fin quasi a un centimetro. Era verosimile che un capitello del Compito fosse potuto arrivare lassù, e per quali peripezie?



S. Giovanni in Compito. — Capitello e frammento di colonna.

Non ne ho la matematica sicurezza, ma la possibilità è facile, anzi evidente, quando si ricordi che la distanza tra i due luoghi è di appena quattro o cinque chilometri, e che fino a tutto il secolo XVI la chiesa di Longiano era soggetta alla pieve di San Giovanni, da cui doveva attingere l'acqua battesimale, come risulta dalle citate carte dell'Archivio vescovile di Rimini.

Non vorrei ora azzardare ipotesi troppo audaci; ma, se il capitello di Longiano apparteneva, come io credo, alla chiesa del Compito, sarebbe ovvio riconoscere in questo e nell'altro che ora serve di acquasantiera, i capitelli posti su le colonne della cripta, di cui forse rimane un frammento nella base di arenaria che tutt'ora si conserva. L'altro frammento scoperto nella facciata, anche per le sue minori dimensioni, farebbe credere che fosse anticamente destinato a coronare la colonnetta più piccola che doveva trovarsi in mezzo alla bifora che adornava il frontone. Ad ogni modo non mi paiono senza significato questi frammenti, che, comunque interpretati, mostrano in quell'antichissimo tempio un tentativo e un intendimento di arte degno di studio. E per lo studio mi parrebbe già un risultato di somma importanza il trovare nel VII secolo le origini di un'arte la cui fioritura dall'800 viene quasi a mescersi con quella del gotico e del lombardo.

Ma, se indugiamo ancora a studiare la piccola chiesa solitaria, ben presto essa avrà perduto anche le poche bellezze che ancora conserva per la ignorante incuria di chi la custodisce. Io non do a questa mia nota che il valore di una notizia sommaria, le cui ricerche sono necessariamente inceppate dalla difficoltà dei confronti e dalla mancanza del materiale; ma sarei felice di essere riuscito a richiamare alla memoria di chi può ancora salvarlo un monumento degno di attenzioni e di studio, ormai troppo minacciato dall'incuria e dal tempo.

Francesco Rocchi.

ATTI PARLAMENTARI

CAMERA DEI DEPUTATI.

Per il palazzo di Caprarola.

Nella seduta del 20 maggio 1908, l'on. Ciuffelli, sottosegretario di Stato per l'istruzione pubblica, risponde all'on. Leali, che chiede se sia corretto vietare al pubblico la visita del palazzo di Caprarola.

Dopo che gli studi di apposite Commissioni hanno assodato il diritto di proprietà dello Stato su quel palazzo, crede che ormai, più che instaurare un giudizio per far riconoscere il diritto della visita al palazzo medesimo, convenga provvedere ad un'azione molto più importante, quella, cioè, per il riconoscimento del diritto di proprietà.

Leali conviene in ciò, e confida che quest'azione venga iniziata al più presto.

Bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione.

Nella seduta del 21 maggio 1908 fu iniziata la discussione dello stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica istruzione, per l'esercizio 1908-1909.

Nella discussione generale, rispondendo ai vari oratori, il ministro on. Rava parla del riordinamento del servizio delle Belle arti, e dell'applicazione della relativa legge. Assicura che la direzione generale risponde ormai al suo altissimo fine, ed è prossima ad un assetto definitivo e completo.

Segnala con patriottica soddisfazione l'incremento del nostro patrimonio artistico, anche per merito di generosi doni privati (*Benissimo*).

Dichiara che la compilazione del catalogo dei monumenti procede colla maggiore alacrità.

Quindi, nella seduta del 26 maggio, si inizia la discussione dei capitoli del disegno di legge.

Riassumiamo dal resoconto sommario quella parte che si riferisce ai capitoli delle antichità e Belle arti:

Pavia, al capitolo 70, lamenta che specialmente in ciò che si riferisce alle cose d'arte, i ministri non possano quasi mai mantenere le loro promesse.

Dichiara di essere anche oggi fautore di lasciare libero ingresso nei musei e nelle gallerie, dove si fa veramente l'educazione popolare, perchè la storia dell'arte è la storia della nazione (*Bravo*)

Raccomanda che sia cresciuto lo stanziamento e sia migliorata la sede per la Galleria di Arte moderna: e in ogni modo che non si comprino opere d'arte solo perchè vi è uno stanziamento annuale, ma si rimandino piuttosto gli acquisti da un anno all'altro per comperare anche a caro prezzo quel capolavoro che un giorno può sorgere con pensiero diverso da quello nobilissimo dell'arte.

Conclude pregando il ministro di liberarsi dagli impacci che vincolano la sua azione e dedicare tutte le sue energie all'intellettualità della patria (*Vive approvazioni*).

Mira raccomanda al ministro che nei musei e nelle gallerie gli oggetti artistici abbiano una sommaria indicazione che ne spieghi ai visitatori l'importanza artistica e storica (*Bene*).

Rava, ministro dell'istruzione pubblica, riconosce l'importanza delle osservazioni svolte dall'on. Pavia, ma gli osserva che non vi sarebbe ragione di abolire la tassa d'ingresso ai musei e alle gallerie che compiono una utile funzione artistica, visto che l'amministrazione è largamente corriva a concedere l'ingresso gratuito quando è domandato a scopo di studio.

Crederebbe soverchia la responsabilità di un ministro che dovesse comperare oggetti d'arte senza il concorso di persone competenti; ma non si rifiuta di studiare se, specie in fatto di arte moderna, si possa trovar modo di comperare anche opere non presentate alle pubbliche mostre.

Nota poi che, in questo momento, la maggiore funzione dello Stato in fatto di arte è quella di salvare dalla rovina o di rimettere in luce i monumenti dell'antichità (*Benissimo*)

Quanto alla raccomandazione dell'on. Mira, dichiara di aver già dato ordine che si provveda nel modo come egli ha indicato (*Bene*).

Placido, al capitolo 78, rileva la necessità di intensificare le opere per la escavazione di Ercolano.

Rava, ministro dell'istruzione pubblica, risponde che un'opera così importante non si può iniziare senza un programma preciso che forma già argomento degli studi di persone competenti.

De Felice-Giuffrida, al capitolo 93 deplora la mancanza di stanziamenti per nuovi scavi nella Sicilia orientale, dove pure potrebbero mettersi in luce monumenti importantissimi.

Raccomanda pure il pronto isolamento del teatro greco di Catania.

Rava, ministro dell'istruzione pubblica, osserva che per gli scavi della Sicilia orientale possono attingersi somme da altro capitolo del bilancio. Per l'isolamento del teatro, il Governo aiuterà il comune di Catania nella misura del possibile.

Lucifero Alfredo, al capitolo 95 segnala al ministro l'importanza del museo nazionale da poco istituito a Taranto, e perciò raccomanda di crescere gli stanziamenti per quello e per altri musei del Mezzogiorno.

Rava, ministro dell'istruzione pubblica, terrà conto della raccomandazione, poichè riconosce l'importanza del museo di Taranto.

Galli, al capitolo 118, approva il provvedimento preso per istituire una scuola di archeologia in Atene, confidando che possa essere un mezzo per aumentare i vincoli fra la civiltà greca e quella latina.

Rava, ministro dell'istruzione pubblica, ringrazia l'on. Galli.

Monumento a Dante Alighieri.

Nella seduta del 25 maggio 1908 l'on. Baccelli Alfredo, dà ragione di una proposta di legge, alla quale si sono associati moltissimi colleghi, per un monumento nazionale a Dante Alighieri in Roma.

L'on. Rava, ministro per la pubblica istruzione, si associa, a nome del Governo, al nobile proposito di erigere al poeta d'Italia un monumento in Roma, che sia sintesi dell'Italia nuova, esaltazione del suo genio, affermazione del suo diritto, simbolo delle sue speranze *(Vivissime approvazioni)*.

Si riserva di proporre, se sarà opportuno, un disegno di legge d'iniziativa del Governo *(Benissimo!)*.

Presidente, pone a partito la presa in considerazione della proposta di legge dell'on. Alfredo Baccelli.

(La Camera ad unanimità delibera di prendere in considerazione la proposta di legge).

Per i chiostri monumentali di S. Vitale e di S. Maria in Porto a Ravenna.

Nella seduta del 21 maggio la Camera ha approvato il seguente disegno di legge:

Art. 1. — È approvata la convenzione unita alla presente legge, stipulata il giorno 4 dicembre 1907 fra i Ministeri della pubblica istruzione, della guerra e delle finanze, il Comune di Ravenna e gli azionisti della Esposizione romagnola del 1904; in forza della quale convenzione l'Amministrazione della guerra cede a quella dell'istruzione pubblica l'uso di due chiostri di San Vitale e di una casupola presso il Mausoleo di Galla Placidia, e retrocede al municipio di Ravenna l'uso del chiostro di S. Maria in Porto.

Art. 2. — Il Ministero della pubblica istruzione è autorizzato a corrispondere al Ministero della guerra la somma di lire ottantamila, giusta quanto è stabilito nell'articolo 7, ultimo capoverso, della convenzione predetta.

Questa somma sarà prelevata dal fondo stanziato nel capitolo 92 del bilancio in corso.

Art. 3. — La somma di lire 80,000, di cui nell'articolo precedente, e l'altra di lire 18,000, che deve corrispondere il Comitato dell'Esposizione romagnola del 1904, giusta l'articolo 7 della convenzione predetta, saranno assegnate in aumento agli stanziamenti fatti al capitolo 71 del bilancio della guerra per l'esercizio 1907-908. A tal uopo le dette somme saranno versate in tesoreria con imputazione al capitolo 135 del bilancio dell'entrata, ed in base alla esibizione delle relative quietanze sarà con decreto del ministro del tesoro ordinata la maggiore assegnazione suindicata.

Art. 4. — Il provento della tassa d'ingresso per la visita al Museo nazionale di Ravenna e al Sepolcro di Galla Placidia, da applicarsi a norma della legge 27 maggio 1875, n. 2554, appena quei monumenti potranno essere aperti al pubblico, sarà devoluto, invece che alla conservazione dei monumenti della città (come disporrebbe l'articolo 5 della legge stessa), a profitto dei monumenti di tutte le regioni d'Italia, e ciò fino al raggiungimento delle lire 80,000 erogate dal Ministero dell'istruzione pubblica per effetto dell'articolo 2.

NOTIZIE

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Palazzo Ducale. — Per la continuazione dei lavori di completo restauro del Palazzo Ducale, iniziati da più anni, il Ministero ha messo a disposizione dell'Ufficio regionale per i monumenti una somma di L. 15,000.

VICENZA. — Chiesa di S. Lorenzo. — Il Ministero, che già contribuì con L. 8000 nella spesa di L. 40,000 per i lavori di consolidamento della Chiesa di S. Lorenzo, ha ora conceduto un altro sussidio di L. 23,300 nella spesa di L. 70,000 necessaria per condurre a termine l'importante lavoro.

CASTELFRANCO VENETO. — Torre del Castello. — Si è concesso un contributo di L. 800 nella spesa per i restauri alla torre del Castello.

S. FIOR DI SOPRA. — Chiesa di Castel Roganziol. — Si è pagato un contributo di L. 250 pei lavori eseguiti allo scopo di togliere l'umidità che danneggiava gli affreschi di Pomponio Amalteo.

PIEMONTE.

FELETTO. — Chiesa di S. Pietro. — Dal Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, si è concesso un contributo di L. 250 nella spesa per i restauri alla Chiesa di S. Pietro in Feletto.

EMILIA E ROMAGNA.

PIACENZA. — Duomo. — Il Ministero ha pagato L. 1500 come nona rata del sussidio promesso per i restauri al Duomo di Piacenza.

— Palazzo Landi. — Per il consolidamento delle terrecotte che adornano il cortile e la facciata del Palazzo, il Ministero ha sostenuto una spesa di L. 522.

PARMA. — Teatro Farnese. — Il Ministero ha pagate L. 3080 per lavori di sistemazione al Teatro Farnese di Parma.

BOLOGNA. — Chiesa di S. Francesco. — Si sono pagate L. 2000 a titolo di contributo del Ministero nella spesa dei restauri alla Chiesa di S. Francesco.

MARZABOTTO. — Chiesa di S. Lorenzo di Panico. — Per lavori di consolidamento e di sistemazione dei tetti nella Chiesa di S. Lorenzo di Panico il Ministero ha pagato L. 200.

RAVENNA. — Chiesa di S. Vitale. — Per il rafforzamento del muro perimetrale della Chiesa di S. Vitale, in aggiunta alle L. 5500 già spese, è stata ora approvata una spesa ulteriore di L. 1100.

TOSCANA.

CORTONA. — Chiesa di S Domenico. — Il Ministero, che già aveva conceduto un concorso di 1000 lire nella spesa per i lavori di consolidamento della Chiesa, ha ora aggiunto a tale somma un altro contributo di L. 2400, dovendosi i lavori estendere al generale restauro dell'importante monumento.

RADICONDOLI. — Pieve Vecchia. — Nei lavori di restauro alla Pieve Vecchia di Radicondoli, il Ministero ha concorso con L. 300.

MARCHE E UMBRIA.

ASCOLI PICENO. — Edifici medioevali in Piazza del Popolo. — Il Ministero ha pagato L. 1500 a saldo del contributo di L. 3000 promesso per il restauro degli edifici medioevali di Piazza del Popolo in Ascoli.

ORVIETO. — Palazzo del Popolo. — Per i restauri che si stanno eseguendo ai tetti del Palazzo del Popolo in Orvieto, il Ministero ha pagato un terzo contributo di L. 3500.

TODI. — Palazzo del Popolo. — Si sono pagate L. 2000 come sesta rata del sussidio di L. 20,000 promesse per i lavori di restauro al Palazzo del Popolo in Todi.

NARNI. — Chiesa di S. Domenico. — Si è conceduto un sussidio di L. 338.50, pari a metà della spesa, per lavori di restauro alla chiesa ed al campanile di S. Domenico in Narni.

LAZIO.

TOSCANELLA. — Chiesa di S. Maria Maggiore. — Per urgenti riparazioni ai tetti, il Ministro della Pubblica Istruzione ha autorizzata una spesa di L. 207.

RIOFREDDO. — Chiesa dell'Annunziata. — Per eliminare l'umidità che danneggia i preziosi affreschi quattrocenteschi di cui è decorata la Chiesa dell'Annunziata in Riofreddo, il Ministro della Pubblica Istruzione ha ordinato lavori per l'importo di L. 2900. Saranno pure eseguiti lavori di riparazione agli affreschi medesimi per la spesa di L. 550.

PROVINCIE MERIDIONALI.

SESSA AURUNCA. — Duomo e Basilichetta di S. Casto. — Per riparazioni a questi monumenti, il Ministero si è assunta una spesa di L. 840.

SICILIA.

PALERMO. — Oratorio del Rosario di S. Domenico. — Per impedire danni che infiltrazioni d'acqua minacciano alla statua del Serpotta rappresentante l'Umiltà, si è autorizzata dall'on. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, una spesa di L. 500.

— Istituto Ventimiliano. — L'on. Rava ha concesso un contributo di L. 400 nella spesa pei lavori di sistemazione del tetto che ricopre la volta dell'Ospizio Ventimiliano, affrescata dal d'Anna.

CASTROGIOVANNI. — Chiesa madre. — Si è concesso un contributo di L. 500 nella spesa necessaria pel restauro dei muri esterni e delle finestre absidali.

VARIE.

Milano. — Grande Salone da Concerti. — È stato costituito in Milano, col concorso delle più note personalità del mondo musicale, un Comitato per provvedere alla costruzione di un grande Salone da Concerti. Le obbligazioni sottoscritte per l'erezione di detto edificio raggiungono già la somma di L. 250,000. È intendimento del Comitato promotore che il Salone venga inaugurato nel prossimo dicembre, nell'occasione delle feste centenarie del R. Conservatorio musicale, a cui il salone stesso verrà devoluto in proprietà.

Catalogo dei monumenti e delle opere di antichità e d'arte. — Il Ministro della pubblica istruzione ha fatta iniziare la compilazione del catalogo a stampa dei monumenti e delle opere di antichità e d'arte. È da notare che già esistono presso il Ministero circa trentacinquemila schede; inoltre parecchi ispettori hanno già avuto incarico di compilare l'inventario dei monumenti e degli oggetti mobili di parecchi comuni e appena i primi fascicoli saranno pronti, se ne comincierà la pubblicazione.

La Germania, l'Inghilterra, l'Austria, la Spagna, la Russia, la Grecia e molti altri Stati non hanno e non pensano di fare cataloghi simili. Solo la Francia ne va pubblicando uno, giunto ora al volume XVII; ma giova tener presente che la proposta fu fatta nel 1856 e se ne poté iniziare la stampa solo nel 1874.

CONCORSI

R. Accademia di belle arti in Milano.

Programmi dei concorsi per l'anno 1908.

ISTITUZIONE FUMAGALLI.

Concorso di scultura.

Premio — L. 3,200 (lire tremiladuecento).

Vi possono concorrere gli artisti italiani che non abbiano compiuto i trentadue anni di età al 15 luglio 1908.

Concorso di pittura.

(di paesaggio di marina, prospettiva, fiori, ecc.).

Premio — L. 3,200 (lire tremiladuecento).

Vi possono concorrere gli artisti italiani che non abbiano compiuto i trentatrè anni di età al 15 luglio 1908.

Norme speciali dei concorsi Fumagalli.

Gli artisti che intendono prender parte ai suddetti concorsi presenteranno innanzi il 30 giugno 1908:

a) un'istanza in carta bollata da cent. 60 nella quale dovranno esplicitamente dichiarare che l'opera o le opere presentate al concorso non furono mai esposte in altre pubbliche Mostre;

b) la fede di nascita, debitamente legalizzata, da cui risulti non avere il concorrente compiuto l'età rispettivamente sopra indicata.

Nessuno dei due premi, potrà venire diviso tra due o più concorrenti.

Non è consentito di concorrere pel ramo d'arte in cui uno sia già stato premiato.

Le opere premiate rimangono di proprietà degli autori, solo è riservato all'Accademia il diritto di farne prendere copia.

ISTITUZIONE CANONICA.

Concorso di pittura.

Premio — L. 1,500 (lire millecinquecento).

SOGGETTO. — *Azione benefica.* Quadro con una o più mezze figure in grandezza del vero.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Concorso di scultura.

Premio — L. 1,500 (millecinquecento).

SOGGETTO. — *Ribelle.* Statua in grandezza del vero.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Concorso di architettura

Premio — L. 1,500 (lire millecinquecento).

Progetto di un grande Albergo.

L'albergo dovrà sorgere in una grande città su di un'area a forma trapezia come al tipo allegato (1).

I lati *a b* e *c d* fronteggiano due grandi strade della larghezza di m. 20 — il lato *b* verso una piazza — sul lato *a d* s'innalza un muro divisorio dell'altezza di m. 15.

Nello studio del progetto i concorrenti dovranno ispirarsi a tutte le più moderne innovazioni attuate in simili fabbricati, uniformandosi però al Regolamento igienico-edilizio della città di Milano.

I servizi potranno in parte esser posti nei sotterranei, tenendo a tale uopo il piano terreno

(1) Il tipo verrà inviato a chi ne faccia richiesta alla Segreteria dell'Accademia di Brera.

alquanto rialzato dal livello stradale, e in parte all'ultimo piano, avendo specialmente cura di isolare il più possibile le cucine dai locali adibiti pel pubblico. — *Stile libero.*

Si richiedono: Pianta sotterranei.
» piano terreno. — In scala di 1 a 200.
» di un piano superiore.
» dell'ultimo piano.
Facciate e Sezioni in scala di 1 a 100.
Particolari decorativi in scala di 1 a 200.
Relazione sommaria.

Istituzione Mylius.

Concorso per la pittura ad olio.

Premio — L. 1,200 (lire milleduecento).

Soggetto. — Quadro di genere.

Dimensioni: Il lato inferiore del quadro non deve essere minore di un metro.

Ogni opera dovrà essere firmata o contrassegnata da un motto. In quest'ultimo caso si unirà una lettera sigillata, recante al di fuori lo stesso motto e internamente nome, cognome, patria e domicilio dell'artista. L'opera dovrà essere accompagnata da una descrizione che spieghi il pensiero dell'autore.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici; le lettere sigillate saranno custodite dal Segretario, e verranno aperte le sole portanti motti corrispondenti a quelle opere che fossero giudicate degne del premio. Tutte le altre verranno restituite insieme alle opere, subito dopo la pubblica Esposizione.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Istituzione Vittadini.

Concorso di architettura.

Premio — L. 2,500 (lire duemilacinquecento).

Progetto di Stabilimento per bagno pubblico ad uso di una grande città

Lo Stabilimento dovrà sorgere sull'area delimitata nella qui acclusa planimetria (1) ed avere l'ingresso principale verso la piazza e precisamente nel lato Nord segnato *a b*. Le vie che lo circondano sono tutte alla stessa quota di livello: l'acqua necessaria sarà fornita dal canale che scorre ad Est del terreno e ad esso restituita mediante opportune opere di presa e di sistemazione del corso medesimo per il solo tratto che interessa direttamente lo Stabilimento in progetto.

Il pelo d'acqua per la portata normale del canale è a m. 1,25 sotto il piano di campagna (piano stradale).

L'area disponibile sarà in parte occupata dal fabbricato a due piani dello Stabilimento ed in parte sarà sistemata a giardino e palestra ginnastica, oltre che occupata dalla gran vasca da nuoto scoperta, della superficie di circa mq. 1800, a profondità variabile fino ad un massimo di m. 2,50 di acqua. Nel pianterreno del fabbricato, oltre i necessari accessi, corridoi, gallerie di comunicazione e di disimpegno, si allogheranno i seguenti locali:

Ufficio di distribuzione dei biglietti;
Sorvegliante municipale;
Scala principale e scale di servizio per il piano superiore;
Ambulanza;
Locale per i bagni;
Locale attrezzi di salvataggio;
Ufficio di distribuzione e restituzione della biancheria;
Sala per doccie in comune;
N. 50 camerini per spogliatoio con vasca da bagno;
N. 50 camerini per spogliatoio con doccia;
Locale di caldaia per la produzione di acqua calda per bagni e doccie ed inoltre per il servizio di riscaldamento dei camerini e dello Stabilimento durante l'inverno;
Lavanderia;
Essicatori;
Guardaroba;
Orinatoi e Watercloset.

(1) La Planimetria verrà inviata a chi ne faccia richiesta alla Segreteria della R. Accademia di Brera.

Nel piano superiore, che potrà occupare parzialmente l'area fabbricata del pianterreno, troveranno luogo:

N. 50 camerini per spogliatoio con vasca da bagno:

N. 50 camerini per spogliatoio con doccia;

I locali d'amministrazione;

I locali per alloggio del personale di servizio, orinatoi, watercloset e servizi vari.

Si nota che dovendo il servizio di bagni e doccie nei camerini funzionare anche durante l'inverno, questi, e l'intero Stabilimento, anderanno riscaldati.

Il progetto che si richiede dai singoli concorrenti dovrà quindi contenere:

1° Planimetria generale e piante del pianterreno e piano superiore del fabbricato in scala 1 : 200.

2° Facciata principale in scala 1 : 100.

3° Facciate secondarie in scala 1 : 200.

4° Dettaglio della facciata principale in scala 1 : 20.

5° Dettaglio della facciata interna verso la vasca da nuoto in scala 1 : 20.

6° Pianta di alcuni camerini sia a tipo doccia che a tipo bagno, in scala da 1 : 20 e studio di un loro possibile aggruppamento economico.

(Continua)

Disposizioni comuni ai predetti concorsi.

Le opere dei concorrenti (artisti italiani viventi) dovranno essere presentate complete all'Ispettore-economo dell'Accademia di Brera nei locali dell'Esposizione permanente (via Principe Umberto, 32) non più tardi delle ore 16 del giorno 15 luglio 1908.

Non si ammettono giustificazioni sul ritardo oltre questo termine.

L'Accademia non s'incarica di ritirare le opere, quantunque ad essa dirette, nè dalle ferrovie, nè dalle dogane, nè da altri; perciò gli artisti non residenti in Milano dovranno spedire le loro opere franche di spesa e a domicilio.

È nella facoltà dell'Accademia di escludere dal concorso e di rifiutare l'esposizione di quelle opere, che, per ragione d'arte o di convenienze sociali, non fossero presentabili al pubblico.

All'atto della consegna, le opere che non fossero trovate in buone condizioni, non saranno ricevute.

Il giudizio sul merito artistico delle opere verrà dato da Commissioni speciali, con voti motivati, indi sottoposto alla definitiva approvazione del Consiglio accademico.

Di tutte le opere presentate al concorso si farà una pubblica esposizione, durante la quale saranno pronunciati i giudizi e conferiti i premi. Le opere esposte non potranno essere ritirate prima della chiusura della Esposizione. L'opera premiata porterà l'indicazione del premio ottenuto.

La restituzione delle opere si farà dall'Ispettore-economo, al quale gli autori o i loro commessi, dovranno restituire le singole ricevute, da lui rilasciate all'atto della consegna. Tutte le opere debbono essere ritirate entro otto giorni dalla chiusura della Mostra.

L'Accademia non assume alcuna responsabilità per guasti e danni alle opere, sia che si verifichino nelle operazioni di disimballaggio o rimballaggio, sia che accadono durante la Mostra.

Saranno conferiti nella predetta Mostra dei concorsi dell'Accademia di Brera anche due premi Tantardini per la scultura di lire 2500 ciascuno. Le norme di tale concorso verranno prossimamente pubblicate dal Comune di Milano, amministratore del Lascito.

Milano, 1° gennaio 1908.

Il Presidente
CAMILLO BOITO.

Il Segretario
VIRGILIO COLOMBO.

COMMISSIONI

Relazione della Commissione giudicatrice del concorso alla cattedra di storia dell'arte nel R. Istituto di Belle Arti in Firenze.

Eccellenza,

Convocati a giudicare il concorso al posto di professore di storia dell'arte nel Regio Istituto delle Belle Arti in Firenze, ci onoriamo di rimettere a V. E. le conclusioni alle quali ne ha condotti l'esame dei titoli offerti dai concorrenti valenti e numerosi.

Il giudizio aveva una determinazione pregiudiziale nell'importanza della cattedra posta a concorso, poichè da quella insegnarono con diverse qualità d'intelletto uomini illustri, e più per il moderno avviamento degli studi di storia dell'arte, i quali, pur avendo unico scopo, richieggono mezzi ed attitudini didattiche speciali quando trattisi d'insegnare negli Istituti delle Belle Arti, dove questa disciplina deve servire di legame e d'esplicazione all'educazione tecnica dei futuri artisti.

Tale determinazione fu riconosciuta necessaria a fissare i criteri del giudizio, poichè non era nostro ufficio rilevare soltanto il più valoroso tra i concorrenti, bensì essenzialmente il più idoneo, ed a questa pregiudiziale si deve se alcuni concorrenti non poterono essere compresi nella discussione di merito sebbene emergessero per diversi e notevoli pregi, non abbastanza sostenuti da titoli d'idoneità più attinenti alla cattedra vacante. L'esame nostro perciò fu raccolto sui signori: Dottor Pietro D'Achiardi, prof. Paolo Fontana, dott. Giovanni Poggi, dott. Attilio Rossi, prof. Luigi Serra, prof. Giulio Urbini.

Il dott. D'Achiardi ha la laurea in lettere ed il diploma di maturità nella storia dell'arte, ottenuto dall'Università di Roma. Vinse il concorso ad una borsa di studio per il perfezionamento nello studio anzidetto, durante la quale, in un viaggio a traverso l'Europa, raccolse gli elementi per la tesi di diploma, diffusa monografia intorno a *Sebastiano del Piombo* unita alle altre pubblicazioni, tra le quali è da rilevare lo studio critico illustrante: *Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa*. La sua produzione bibliografica non è copiosa, ma equilibrata e razionale; inoltre il concorrente dà prova di cultura considerevole e di possedere nozioni di tecnica pittorica, sì che nel complesso è da giudicare con molto favore.

Il prof. Fontana ha la laurea in lettere. Presenta pubblicazioni nelle quali è una rara perspicuità ed una densa dottrina, pregi ancora più palesi nello studio pel *Brunelleschi e l'architettura del Rinascimento*. In questo e in altri lavori egli si dimostra profondo nella storia dell'architettura, che è di tanta importanza nell'insegnamento degli Istituti delle Belle Arti. Le prove maggiori del suo valore sono in una grande copia di studi, illustrati con molti appunti grafici d'analisi e di comparazione, ne' quali Lucca, Barga, Volterra, Pisa, Firenze, Parma, Venezia, Piacenza, Ancona, sono analizzate con acuto esame, larga e svariata cultura, sì che nulla, può dirsi, è sfuggito al suo sguardo sagace. Altre ricerche vertono su gli avorii medioevali, sui calici miniati, sull'epigrafia artistica; altre ancora svolgono traduzioni del *Policleto* del Furtwängler e del *Cicerone* del Burchkardt, ovvero sono analisi critiche delle più considerevoli pubblicazioni straniere, compiute con mirabile sicurezza ed acutezza d'indagini e di giudizio. Considerando poi le condizioni tecniche dell'arte di cui ha offerto saggi, per le quali gli è consentita una singolare facilità di cogliere il carattere stilistico con pochi tratti, sono evidenti le ottime qualità del concorrente cui si deve riconoscere, con la maturità della dottrina, la giustezza dei criteri saldamente fondati.

Il dott. Poggi ha la laurea in lettere e la libera docenza nella storia dell'arte medioevale e moderna ottenuta dal R. Istituto degli Studi Superiori in Firenze. Per questo titolo didattico, di grado più elevato d'ogni altro, la sua posizione di concorrente è pertanto ottima, nè questa è diminuita dalla brevità dei molti studi pubblicati, esposti con metodo rigoroso e diligente disamina, i quali pregi giustificano l'attesa di avere da lui quella trattazione organica generale che gli studi compiuti gli consentono.

Il dott. Rossi ha la laurea in lettere ed il diploma nella storia dell'arte dall'Università romana. Dai titoli si dimostra un'intensità di ricerche dell'inedito e gusto educato così da dargli modo di presentare nobilmente quanto è noto per ricerche d'altri; e non v'ha dubbio che, amplificandosi la sua produzione storica-artistica, prenderà un degno posto tra gli studiosi.

Il prof. Serra ha la laurea in lettere ed ha sostenuto con onore l'esame d'archeologia e storia dell'arte medioevale e moderna nell'Università di Roma. È professore incaricato di Liceo ed in questo ufficio ha svolto un corso di storia dell'arte, particolarmente alla studentesca di Roma, lodato per il risultato della preparazione agli studi universitari. Le sue pubblicazioni illustrano specialmente l'arte di Napoli; il *Manuale di storia dell'arte*, presentato parzialmente, non ha dato adito a portare un completo giudizio su questo lavoro.

Il prof. Urbini ha la laurea in lettere, è insegnante d'Istituto tecnico, Ispettore dei monumenti e scavi di antichità nel circondario di Spello e tiene l'incarico di un corso di storia dell'arte nell'Istituto di magistero superiore femminile di Firenze. Gli studi, oggetto delle sue pubblicazioni, pregevoli per diligente ricerca, si aggirano di preferenza intorno all'arte umbra; il suo *Disegno storico dell'arte italiana*, accurato più nella prima che nella seconda parte, gli assegna un'onorevole considerazione.

La Commissione fatta la determinazione dei singoli giudizi su ciascuno dei concorrenti, ha proceduto alla votazione nei modi prescritti dal regolamento, la quale ha dato il risultato seguente.

Per il prof. Paolo Fontana:

Gnoli	voti	dieci	10
Venturi	»	dieci	10
Supino	»	dieci	10
Rivalta	»	nove	9
Calosci	»	sette	7
Gatti	»	dieci	10
			56

Per il dott. Attilio Rossi:

Gnoli	voti	otto	8
Venturi	»	nove	9
Supino	»	otto	8
Rivalta	»	sette	7
Calosci	»	cinque	5
Gatti	»	nove	9
			46

Per il dott. Pietro D'Achiardi:

Gnoli	voti	nove	9
Venturi	»	nove	9
Supino	»	nove	9
Rivalta	»	otto	8
Calosci	»	sei	6
Gatti	»	nove	9
			50

Per il prof. Luigi Serra:

Gnoli	voti	otto	8
Venturi	»	otto	8
Supino	»	otto	8
Rivalta	»	sette	7
Calosci	»	cinque	5
Gatti	»	otto	8
			44

Per il dott. Giovanni Poggi:

Gnoli	voti	nove	9
Venturi	»	nove	9
Supino	»	nove	9
Rivalta	»	otto	8
Calosci	»	sei	6
Gatti	»	nove	9
			50

Per il prof. Giulio Urbini:

Gnoli	voti	otto	8
Venturi	»	otto	8
Supino	»	otto	8
Rivalta	»	sette	7
Calosci	»	cinque	5
Gatti	»	otto	8
			44

La Commissione pertanto propone a V. E. di proclamare eletto il prof. Paolo Fontana.

Dell'E. V. Devotissimi

D. Gnoli, *Presidente*
A. Venturi
I. B. Supino
A. Calosci
A. Rivalta
A. Gatti, *Relatore*.

Roma, 1 marzo 1908.

Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte.

Le persone che erano state convocate a Roma per il giudizio sui concorsi del personale direttivo dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, sono quasi tutte appartenenti alla Commissione centrale per i monumenti e le opere d'antichità e d'arte.

Il Ministro della Pubblica Istruzione preavvertì quindi i Commissari che la loro convocazione, oltre al giudizio sui detti concorsi, aveva anche lo scopo di decidere su molte questioni per le quali occorreva il parere della Commissione centrale.

E poichè per la nota sentenza della IV Sezione del Consiglio di Stato non si potè procedere al giudizio dei concorsi, furono subito iniziate le sedute della Commissione centrale, alla quale si presentò un ordine del giorno di ben 57 numeri.

Si notano qui alcune delle più importanti deliberazioni prese.

Venezia. — Chiostro di S. Stefano. — Si decise lo stacco degli affreschi del Pordenone.

Padova. — Chiostro di S. Giustina. — Si deliberò di procedere al restauro degli affreschi di Gerolamo del Santo, recentemente scoperti.

Padova. — Decorazione della cappella del Cristo nella chiesa di S. Antonio. — Si diede parere contrario ai bozzetti presentati.

Firenze. — Chiesa di S. Croce. — Si presero deliberazioni preliminari circa il sepolcro del Foscolo.

Siena. — Si approvò un progetto di restauro al Palazzo Provinciale.

Roma. — Si studiò il modo di provvedere al restauro di un quadro dello Zuccari nella chiesa di S. Marcello.

Roma. — S. Maria del Popolo. — Fu dato parere che si ordini la remozione dell'organo del coro, che impedisce la vista dei monumenti del Sansovino.

Gioia del Colle. — Si approvò un progetto di restauro della chiesa.

A questo si aggiunga l'esame di moltissime opere d'arte offerte in vendita, fra cui una raccolta di 1000 disegni del Bouet, una Sacra Famiglia di Lorenzo Lotto, un fregio dipinto del Fogolino, un affresco del Morone, un cofanetto tedesco del XII secolo, due quadri attribuiti a Salvator Rosa, una Sacra Famiglia del Bugiardini, una Madonna della Neve attribuita a Moretto da Brescia ecc.

Nel viaggio di ritorno i Commissari si sono fermati a Firenze per esaminare alcune importanti sculture presso l'antiquario Bardini, ed a Bologna per lo studio di vari progetti presentati dal Comitato per Bologna Storico-Artistica e riguardanti il restauro degli edifici monumentali di Piazza Maggiore.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



SU ALCUNI DIPINTI DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI SIRACUSA.



NEL R. Museo Archeologico di Siracusa è una raccolta di quadri pervenutivi in grandissima parte dalle soppresse corporazioni religiose, raccolta destinata a prender posto prossimamente nel palazzo Bellomo, non appena saranno completati i lavori di restauro al monumentale edificio.

Come di solito avviene in collezioni di tal genere e di siffatta origine, vi ha del buono e del mediocre, onde mi limito a segnalare solo quei pezzi ch'io credo degni d'interesse e di esame.

È anzitutto noto un grande pentittico (m. 2,26×1,50), proveniente dal soppresso Monastero di S. Maria in Siracusa, notevole per bellezza di forme e sapienza di tecnica; cui posteriormente fu aggiunta, al disopra, un'altra pittura dei primi del 500 che non ho stimato opportuno di fotografare per non veder diminuito in alcun modo l'effetto della principale bellissima opera. Essa rappresenta su fondo d'oro a fiorami, nel centro, la Vergine col Bambino e ai lati vari Santi, fra i quali la Maddalena e S. Giovanni Evangelista, trattati egualmente con rara diligenza e perizia. Le figurine dei putti su, in alto, e ai lati del trono, sono caratteristiche, oltre che piene di soave espressione, col nasino a punta e incavato sul dorso e coi capelli ricciuti, sollevati attorno, a guisa di tonsura monacale.

Chi è il forte Maestro che ha eseguito la magnifica opera riflettente nel caldo colore e nei motivi decorativi influssi nordici? Io credo che in Sicilia sia questo finora il primo esemplare di pittura della prima metà del 400, veramente pregevole ed insigne che ci è dato ammirare, e son d'avviso che essa sia prodotto di un'arte locale trapiantata, e germogliata da quel tronco rigoglioso che stese i suoi robusti rami sulle contrade venete (cf. Stefano da Zevio). Questa mia opinione non è infondata, tenuto presente che la meravigliosa pala trova riscontro con altra, barbaramente ridipinta in gran parte, esistente nella chiesa di S. Martino, nella stessa

città. Rapporti continui, come ho dimostrato in altro lavoro, corsero nel medioevo fra Venezia e la Sicilia e artisti veneti lavorarono nel 400 in Siracusa (1).

Oltre a ciò, un secondo esempio di influenze nordiche (unici cotesti purtroppo dopo tanti vandalismi e dispersioni) abbiamo nella tavola (m. 1,25 × 1,63) da me di recente tratta, insieme con altri dipinti, oggi in Museo, dai vecchi magazzini municipali dov'era abbandonata. Essa è finissimamente eseguita e rappresenta la Vergine col Bambino, la prima sorreggente un ramoscello di rose, assisa su ricco trono di stile gotico, fra due Sante ed angeli musicanti, con profusione di oro nel fondo e nelle vesti. Nella seconda metà del 400 in Sicilia si venne educando un



Autore ignoto — Polittico: La Vergine col Bambino fra Santi.
Siracusa, Museo Archeologico.

pittore, il quale dovette lavorare parecchio tempo in Siracusa, sotto influenze straniere, probabilmente spagnuole, ed imitando anche l'ignoto poderoso artista che aveva dato lo stupendo polittico. La pala rappresentante S. Lorenzo (m. 2 × 2) ce ne dà la prova. Essa manifesta appunto questo secondo momento dell'arte siciliana, il cui esempio non resta isolato, incontrandosene qualche altro nelle chiese siracusane, come in quella di S. Giovan Battista, dove esiste una tavola della stessa mano, raffigurante la Vergine col Bambino. Nel quadro del Museo si vede S. Lorenzo seduto in una cattedra di forma semicircolare coperta di drappo, e sovrastante la griglia del martirio, dalla quale affaccia la testa il carnefice. Attorno al nimbo in lettere gotiche si legge: « Sanctus Laurencius martir..... » Sono pure interessanti i quadretti laterali con episodi della vita del Santo che hanno tutto un sapore veneziano-fiammingo e la rappresentanza della Vergine col Bambino in alto, dove l'imitazione del polittico è evidente, specialmente nelle teste degli angeli.

(1) V. *Su alcuni pittori vissuti in Siracusa nel Rinascimento* (ne *L'Arte*, anno VII, fasc. III-V).

Un prezioso, recente acquisto finalmente che aggiunge importanza alla piccola raccolta pittorica del Museo siracusano, è la ormai famosa tavola di Antonello da Messina (m. 1,80 × 1,80) proveniente dalla chiesa dell'Annunziata di Palazzolo A-



Particolare del Polittico.
Siracusa. Museo archeologico.

creide (1), con ispirazione extra veneziana bensì, ma ricordante nei particolari il S. Girolamo ora a Londra.

(1) Lionello Venturi, *La pala di Antonello da Messina a Palazzolo Acreide*, ne *L'Arte*, anno IX, fasc. VI.

La scena si svolge entro un ampio salone bene arredato, con soffitto a travate e con larghe finestre attraverso le quali appare la campagna. Sul davanti sono dipinte di color grigio-cenere due grandi colonne con ricchi capitelli che sorreggono un architrave decorato di cartocci e di rosette intermedie. La Vergine, ispirata dal



Autore ignoto — La Vergine col Bambino fra Sante.
Siracusa. Museo Archeologico.

vero, col labbro superiore alquanto prominente ed il viso scarno, piegata sulle ginocchia e con le mani incrociate sul petto, esprime una dolce, soave modestia. Ella è ornata di ricco nimbo d'oro di forma conchiliare ed indossa un abito di broccato di tinta rossa e mantello celeste. Dinanzi a lei è posto un leggio decorato a traforo con su disteso un tovagliolo merlettato e sopra, un libro aperto. Ai piedi del leggio bel vaso da fiori con motivi floreali azzurri su fondo bianco, e sulla stessa linea, accanto alla colonna dimezzata, figurina di devoto. L'Angelo

con le ali iridescenti, riccamente vestito con mantello di broccato purpureo dal bavero azzurro e con nimbo d'oro, eguale a quello della Vergine, si piega per dare il celeste annunzio con la destra levata ed una palma nella sinistra e con la bocca dischiusa nell'atto di pronunciare le fatidiche parole. Il suo viso bellissimo è incorniciato di lunghi capelli biondi, adorni sulla fronte di diadema azzurro a forma di cuspide in cima, con perline ed un rubino, legato alla nuca mediante un nastrino dello stesso colore. Il quadro disgraziatamente ha molto sofferto, e, in epoca



Autore ignoto. — S. Lorenzo. — *Siracusa.* Museo Archeologico

moderna, numerose lacune prodotte dallo scrostamento dei colori furono riempite di colla di farina. Non pertanto, le figure nobilissime, d'un colorito vivo come di smalto, son salve.

Già da tempo, fin dal 1896, era stato da me segnalato alla Direzione del R. Museo di Siracusa come opera interessantissima e degna del grande Antonello, al quale si attribuiva in paese, forse secondo una vecchia tradizione locale (1). La fortunata scoperta del documento, avvenuta per merito del La Corte, ne ha dato la lieta conferma (2).

(1) In un opuscolo di uno scrittore del luogo si legge: « Un'Annunziata, lavoro a quanto sembra di Antonello da Messina » *Palazzolo. Notizie storiche* per l'avv. Nicolino Zocco, Comiso, 1873, pag. 52.

(2) *Antonello da Messina* (*Archivio Storico Messinese*. Anno IV, fasc. III-IV). Messina, 1903, pag. 96.

La pittura siciliana non è stata ancora convenientemente studiata nelle sue origini e nel suo sviluppo; per quanto possa apparire ecclettica e slegata nelle sue manifestazioni talvolta stranamente multiformi, essa può dar luogo a sorprese,



Antonello da Messina. — L'Annunciazione. — *Siracusa*, Museo Archeologico.

in ispecie a chi crede, in buona fede, che bisogna solo far capo al grande Antonello per trovare essenza di vera e propria arte. Pur facendo una divisione netta e precisa fra la pittura palermitana e la messinese, la quale ultima s'irradiò per tutta la parte orientale dell'Isola, ora si può ben constatare che un'arte preantonelliana ebbe vita, come dimostrano gli esemplari innanzi descritti.

Enrico Mauceri.

DISEGNO DI FRANCESCO BARTOLOZZI PER UN SUO RAME NON PUBBLICATO.



EL 1906 il direttore Corrado Ricci acquistava per la Galleria degli Uffizi, insieme con alcune stampe, il disegno del Bartolozzi che qui si riproduce in più piccole dimensioni. Esso rappresenta il ritratto del Reggente Giovanni VI di Braganza (1), stante in piedi, di faccia, coperto delle insegne e delle decorazioni del grado. Tiene la mano sinistra al fianco e con l'altra accenna ad un piccolo tavolo, che è nel lato sinistro, sopra il quale, oltre a molte carte e libri, posa il busto della regina Carlotta Joaquina. Nel lato destro, su di una grande base circolare, decorata di bassorilievi, sorge la statuetta di un putto che si appoggia con la mano destra ad una cornucopia rovesciata, mentre con l'altra stringe un aspide. In basso, di scrittura autografa, leggesi a malapena da un lato: F. BARTOLOZZI e dall'altro: D. A. SIQUEIRA PINX. 1803. Il disegno è accuratamente condotto a matita nera con qualche leggiero tocco d'acquarello a colori, e misura in altezza metri 0,65 ed in larghezza 0,49. Il Tuer nel suo catalogo delle incisioni di Bartolozzi registra al n. 1817 il ritratto di « John. VI, king of Portugal; on the side of which is seen the bust of the Queen, « Dona Carlota Joaquina. The plate was not completed ».

Anche il Raczynsky, nel suo *Dictionnaire artistique* du Portugal (Paris 1847), p. 271, dice che a p. 405 di un altro suo libro intitolato « *Les Arts en Portugal, lettres adressées.....* » egli parla del « beau dessin que possède le roi (du Portugal) qui « est incontestablement de Sequeira, et que Bartolozzi a gravé, mais dont la planche « est restée inachevée ».

I due suddetti scrittori sono esatti nel dire concordemente che il Bartolozzi incise il ritratto del re Giovanni VI, tratto dal dipinto del Sequeira, e che il rame rimase incompiuto; difatti il sig. Josè Simoêo d'Almeida, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Lisbona, ha testè comunicato al conte Di Vesme che il detto rame (2) si conserva tuttora in quella città e che esso corrisponde perfettamente al disegno venuto di recente in possesso della Galleria degli Uffizi. Il Bartolozzi non potette condurre a termine l'incisione perchè nel 1807 il re Giovanni VI dovette abbandonare il Portogallo, invaso dalle truppe francesi, e rifugiarsi nel Brasile, donde non fece ritorno in Europa che parecchi anni dopo, quando il Bartolozzi era già morto. Questa è la ragione, ci assicura il conte Di Vesme, per cui la stampa del ritratto in parola non si trova nemmeno nelle principali raccolte d'Europa da lui accuratamente esaminate allo scopo di completare il catalogo delle opere del Bartolozzi d'imminente pubblicazione. Tutto ciò, credo, renderà più interessante agli studiosi la conoscenza del disegno originale.

P. N. FERRI.

(1) Debbo ringraziare sentitamente l'illustre direttore della Regia Pinacoteca di Torino, Conte Alessandro Di Vesme per avermi dato con squisita cortesia tutte le notizie che si riferiscono al rame eseguito dal Bartolozzi.

(2) Le dimensioni del rame sono: altezza 0,80, larghezza 0,58, dell'incisione: altezza 0,65, larghezza 0,47.



Francesco Bartolozzi. — Ritratto di Giovanni VI di Braganza. — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

RESTI D'ALTARI ANTICHI.

I.

In S. Crisogono e in S. Marco a Roma.



Le recenti scoperte fatte in S. Crisogono a Roma, interessanti per le pitture rimesse in luce, utili per conoscere l'ubicazione e la forma della chiesa primitiva con la sua abside e la sua cripta, m'inducono a ricordare brevemente un antico oggetto d'arte appartenente ad essa e sfuggito (a quanto mi risulta da estese ricerche) agli storici dell'arte cristiana e delle chiese romane. Si tratta dell'antico altar maggiore del sec. XII, oggi così coperto dal paliotto, dalle tovaglie e da arredi, da parer moderno e da non lasciar certo pensare che sotto a tanta mascheratura celi la sua base, i suoi pilastri e le sue lastre di vivacissimo paonazzetto.

La base, consistente in una grande lastra, è lunga m. 2,07, larga 1,14 e alta 0,15; i quattro pilastretti angolari sono alti 0,94 e larghi 0,13; la mensa lunga 2,05,



Roma. Altare nella Chiesa di S. Crisogono

larga 1,15 e dello spessore di 0,06; nel pluteo posteriore largo 1,60 e alto 0,92, è stata incisa una croce, abbastanza di recente, forse durante i lavori fatti all'al-

tare nel 1729, quando lo si alterò nella fronte e nei due lati, sostituendo ai plutei originali – se pure esistevano ancora – tre nude lastre di marmo di Carrara. È della consacrazione fatta allora dal card. Alberoni e della riconsacrazione ripetuta in seguito ad uno spostamento, nel 1862 (sempre senza che si valutasse il pregio dell'altare) è questa memoria nella stessa lastra frontale:

ALTARE · HOC · AB · E · V · ALBERONIO · DIE · XXIX · SEPTEM ·
MDCCXXIX · SACRATVM · CVM · LOCO · MOTVM · EST
CONSTANTINVS · PATRIZI · VIC · SAC · VRB · ANTIST ·
ITERVM · CONSECRAVIT · DIE · XXI · DEC · M · DCCC · LXII ·



Roma. Altare nella Chiesa di S. Crisogono.

Un pilastro, per forma e per materia identico a quello dell'altare di S. Crisogono si vede sotto il portico di S. Marco, fissato al muro diagonalmente, in modo, cioè, da nascondere i due lati solcati dall'impostatura dei plutei e mostrare i due sani.

Questo è certo un avanzo dell'altare antico, del 1153, di cui si conosce l'iscrizione, che portava incisa:

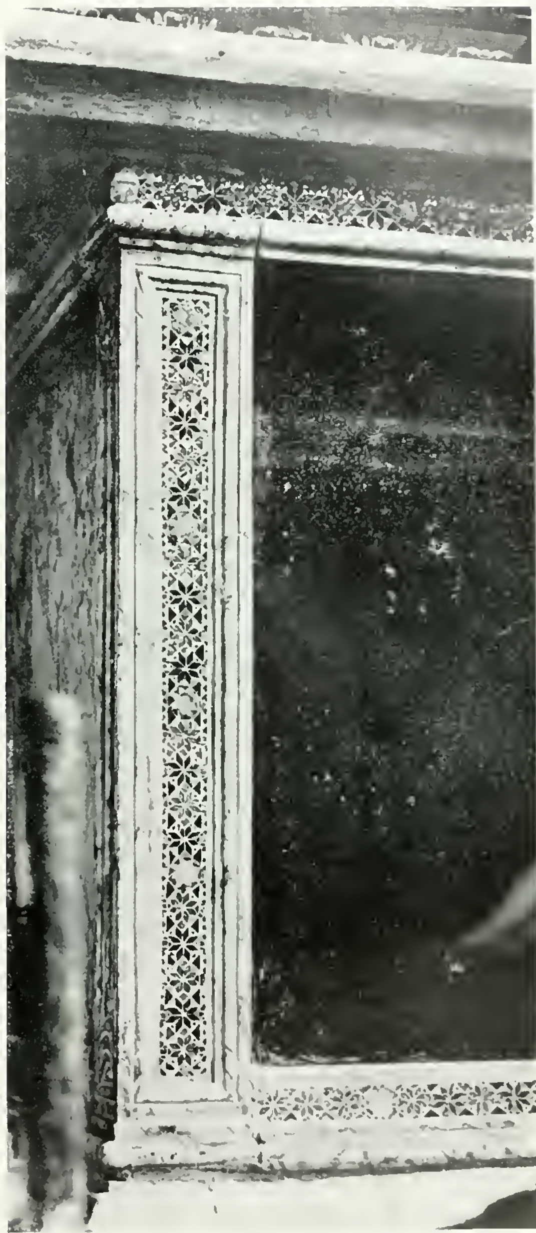
IN N · D · MAGISTER GIL · PBR · CARD · S · MARCI IVSSIT HOC FIERI
PRO REDEMPTIONE ANIMAE SVAE ANN · DNI · MCLIII IND · II
FACTUM EST MANVS IOHIS PETRI ANGELI ET SASSONIS FILIOR · PAVLI

Un terzo altare, dalle identiche forme e proporzioni, è quello di S. Cecilia, ed era in origine anch'esso senza musaici, come un esame attento lascia scorgere. È dunque da ritenere che sia un altare del sec. XII, arricchito circa un secolo dopo di musaici.

Ora questo fatto, di marmi ornati più tardi con la smagliante decorazione musiva va forse tenuto in maggior conto di quanto finora s'è fatto, per evitare errori di date e definir bene ciò che in essi appartiene ad un tempo e ciò che appartiene ad un altro.



Roma. S. Marco. — Frammento d'altare.



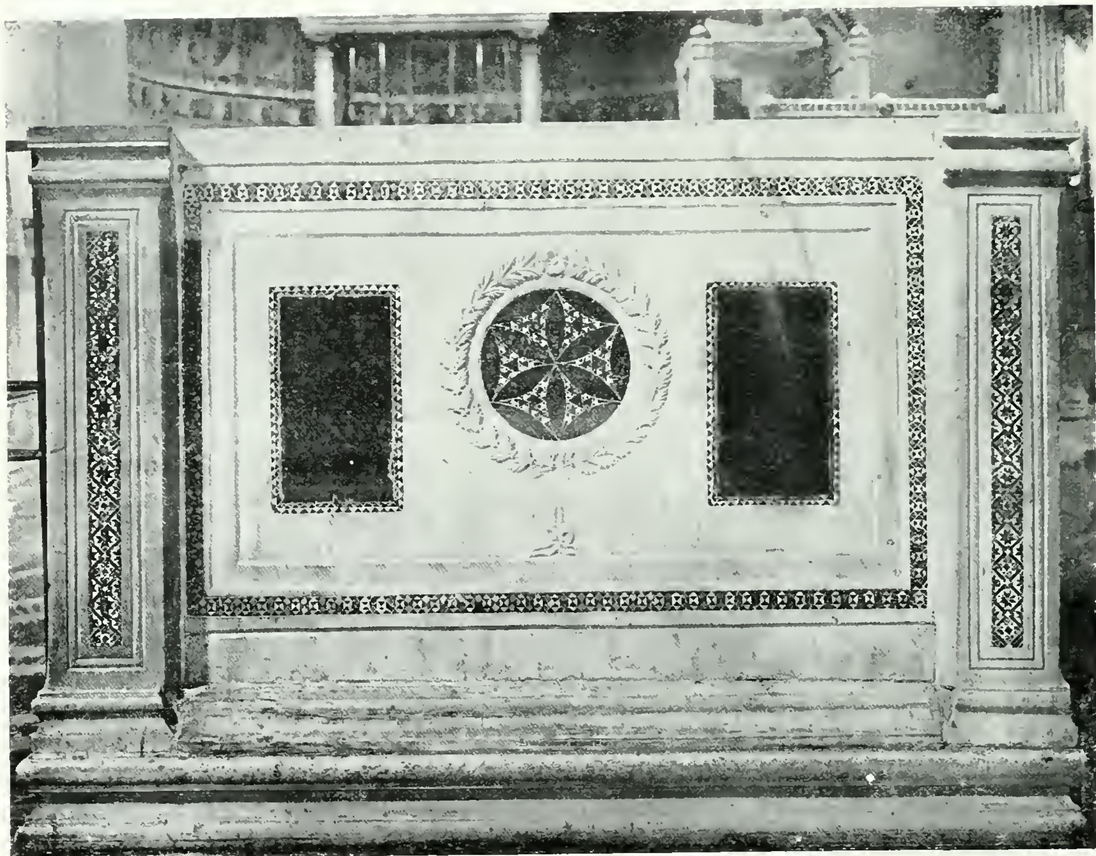
Roma. S. Cecilia. — Particolare dell'altare.

È facile comprendere che quando l'elegante modo di decorare i marmi, con tessere smaltate e dorate, prese grande diffusione, dovette piacere subito ai rettori di chiese, sì da volerne ornati altari, pergami e plutei, senza che fosse sempre necessario rifare tutta la parte marmorea. S'ebbero perciò scolture vecchie rimesse a nuovo, com'è stato, del resto, avvertito in casi più evidenti e nei pilastri o plutei della fronte del recinto o *Schola cantorum* di S. Clemente, pilastri e plutei che risalgono al tempo di Giovanni II, ossia alla prima metà del sec. VI.

In S. Giovanni Evangelista e nel Museo di Ravenna.

Fra i molti altari antichi rimasti in Ravenna, il più interessante è stato anche quello finora più negletto e meno conosciuto. Si trova nella chiesa votiva di Galla Placidia, dedicata a S. Giovanni Evangelista fra il 425 e il 430 circa.

A tergo e nei fianchi tre plutei, o lastre di marmo intere, correvano, come cortine, da pilastrello a pilastrello; nella fronte invece due lastre minori stavano lateralmente alla porticina ornata e destinata all'introduzione delle reliquie e, quel



Roma. S. Clemente. — Particolare della Schola Cantorum.

che è più notevole pel tempo, minori liste di marmo intarsiavano la decorazione della porticina stessa. Dell'altare ravennate avanzano la base, i pilastri, la lastra posteriore, la mensa e la porticina di fronte, sotto la quale è inciso

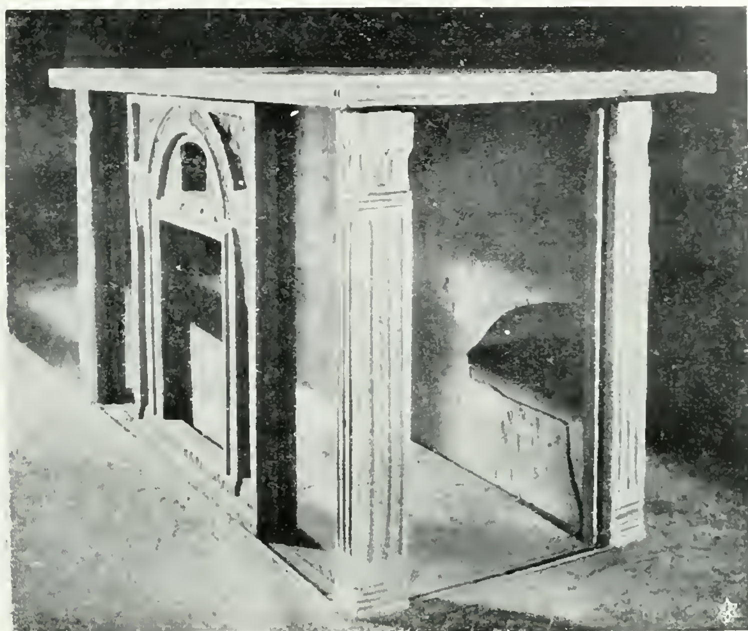
✠ SCE · IOHANN · ARCHAM · XPI
ACCEPTA · TIBI SIT ORATIO SERVI TVI.

Sin dal 1664 Girolamo Fabri lo chiamava « antichissimo, e certamente una delle più illustri memorie della cristiana antichità che siano in Ravenna ». E aggiungeva che si trovava « sotto il coro » (1). Nel 1678 ripeteva le stesse cose (2). Poi Francesco Beltrami nel 1783 e nel 1791 pubblicava: « Ritrovasi nella confessione un

(1) *Sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia, 1664, I, 209.
(2) *Ravenna ricercata*, Bologna, 1678, p. 123.

antico altare formato di grandi tavole di greco, cogli specchi di serpentino e di porfido » (1). Tali *specchi* esistevano ancora nel 1821 (2), ma poi nel 1835 il Ribuffi avvisava: « In oggi è stato in parte spogliato de' marmi di cui era adorno » (3). E i preziosi marmi finivano nel 1863 tagliati e usati per rinnovare l'altare del Sacramento nel Duomo (4).

Ancora oggi l'altare si trova nella confessione, ma si spera di presto ristaurarlo e rimetterlo in onore nella chiesa votiva di Galla Placidia.



Ravenna. Altare nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista.

Dietro vaghe indicazioni, nel marzo 1906, mi recai a Castel Bolognese, a 42 chilometri da Ravenna, e trovai presso un raccoglitore d'anticaglie una grande e conservatissima fronte d'altare bizantino alta m. 0,93, larga 0,67, grossa 0,13, del sec. VIII, a lui venduta da una famiglia Grottanelli di Riolo, che l'aveva rinvenuta, usata come sedile da giardino. Ottenni subito dal Ministero di poterla comprare e collocare nel Museo di Ravenna.

CORRADO RICCI.

(1) *Il forestiero istruito*, Ravenna, 1783, pp. 125-126 e 1791, p. 91. Malgrado tante testimonianze, Camillo Spreti, nel 1793, senza curarsi di verificare, metteva l'iscrizione che si legge nell'altare fra quelle « riferite da varii autori come esistenti in Ravenna, che ora piu non vi esistono » – *De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae*, Ravenna, 1793, I, 370.

(2) FRANCESCO NANNI, *Il forestiero in Ravenna*, Ravenna, 1821, p. 42.

(3) *Guida di Ravenna*, Ravenna, 1835, p. 60. Cfr. ANTONIO TARLAZZI, *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenna, 1852, p. 249.

(4) RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna, 1878, p. 14, e G. ROHAULT DE FLEURY, *Autel de Saint-Jean Évangéliste a Ravenne* nell'*Encyclopédie d'architecture*, ann. 1879, fasc. 23, Parigi, 1879.



Ravenna. Museo Nazionale.

AUTORITRATTI DI GIROLAMO ROMANINO.



NELLA longevità del Romanino, confermata dai dati più recenti, per cui risulta nato nel 1485 e morto nel 1566, è la spiegazione della diversità di maniera e di pregio che corre fra le numerose sue opere. Datosi nell'età provetta al dipingere a fresco, coprendo vaste pareti delle sue creazioni, ricche di pensieri fantastici, come prova quanto rimane tuttora in questo genere, innanzi tutto nel rinomato castello di Trento, poi in ville, chiese, conventi del Bergamasco e del Bresciano, andò perdendo a mano a mano l'accuratezza propria degli anni più fiorenti tirando via nel disegno, ma conservando sempre il consueto caldo accordo delle tinte, che bene lo qualifica. Nel novero delle opere appartenenti agli anni più maturi va contata senza alcun dubbio una tela di una Madonna col Bambino e S. Giuseppe, ora in possesso dei nobili coniugi Calvi di Milano. Ci piace fermare su di essa l'attenzione del lettore essenzialmente pel fatto che sussistono argomenti per ritenere nella testa del Santo, il pittore avere adombrato le sue proprie fattezze (1). Si dà il caso infatti che l'antiquario sig. Vitold Rajkievitsch pochi mesi or sono portasse a casa dal Bresciano l'effigie al vero, a olio su tela, di un vecchione spennacchiato con sottoposta abbruciata iscrizione in caratteri lapidari ben autentici: HIER · ROM · PICT. che non sono da interpretarsi altrimenti se non per Hieronymus Romaninus pictor. Si vogliono queste lettere apposte fin dal principio dal pittore stesso o poco più tardi da chi possedette il dipinto; quello in che facilmente si vorrà consentire si è, che la loro sincerità riceve conferma dai sicuri indizi di somiglianza fra le sembianze del viso rappresentato e quello del S. Giuseppe nel quadro della Madonna testè rammentata. In essa si scorgono tutte le qualità buone e cattive del pittore giunto negli anni più maturi; poca ricercatezza nei tipi e nelle forme in genere, ma piacevole speditezza di pennello, consona alla pratica dell'artista nell'esercizio della pittura a fresco.

Se nel San Giuseppe si ravvisa un settuagenario, quelle stesse rughe sulla fronte e accanto agli occhi, la scarsità di capelli, la forma del naso cascante sulla bocca, ci si palesano anche più accentuati nel ritratto che reca il suo nome e che ci porge quindi le sembianze dell'uomo bene progredito nella settantina. In fine i due dipinti si documentano reciprocamente e danno luogo ad argomentare, che, se l'origine del quadro della Madonna vorrà essere posta intorno agli anni 1555, quella del ritratto si aggirerà intorno al 1560. Il pittore qui apparisce stanco, esausto per avere attraversato chi sa quali e quante vicende nella sua lunga carriera. Nel dipinto si avverte come già si sia venuto spegnendo il fuoco della sua tavolozza non meno

(1) Si avverta che la unita riproduzione del quadro non potè essere ricavata se non da una fotografia fatta prima del restauro compito dal Cavenaghi, il quale pose riparo ai danni apparenti a traverso il petto della Madonna e nel fondo.



Girolamo Romanino. — Autoritratto. — *Firenze*. R. Galleria degli Uffizi.

che quello del suo spirito, quel fuoco di cui ben si scorgono tuttora i lampi nella tarda sua Madonna. E, ciò non ostante, la tempra dell'uomo robusto si manifesta nel viso bonario e la efficacia franchezza del tocco s'addice alla mano del Romanino stesso.

Non rimane quindi allo scrivente se non di esprimere la sua soddisfazione per essere a suo tempo riescito a comunicare, dapprima alla Direzione delle Regie Gal-



Girolamo Romanino. — Sacra Famiglia. — *Milano.* Proprietà Calvi.

lerie di Firenze, quindi a quella Generale per le Antichità e le Belle Arti, la persuasione che il ritratto qui presentato porge dati sufficienti per essere riconosciuto quale autoeffigie del valente pittore bresciano; non indegna quindi di essere ammessa nella serie degli autoritratti d'artisti, che fa parte delle svariate raccolte della Regia Galleria degli Uffizi. Quivi esso ora figura infatti. Interessante, se vuolsi, più come ricordo iconografico che come opera d'arte, non si vorranno alla perfine considerare sprecate le modeste mille e cinquecento lire che venne a costare alla Galleria.

GUSTAVO FRIZZONI.

NUOVI AUTORITRATTI AGLI UFFIZII.



ELL'ANNO 1907 la raccolta degli autoritratti degli Uffizii ha avuto un notevole incremento per acquisti fatti dal Governo e per doni, che indicheremo brevemente.

L'autoritratto di Giovanni Kupetzky, nato nel 1667 a Pösing presso Persburg e morto nel 1840 a Norimberga. Egli visse circa 22 anni in Italia studiando le opere di Tiziano, del Correggio e dei grandi Bolognesi del seicento e in seguito fu alla Corte di Vienna e d'altri principi della Germania. Di lui esistono varii autoritratti, tra i quali uno assai bello nella Galleria di Brera ed un altro, più attempato, cogli occhiali, nella Galleria di Stuttgart. Nel nostro egli si è rappresentato in mezza figura seduto presso un cavalletto sul quale è dipinto il ritratto d'un giovane, nell'atto di sospendere il lavoro, appoggiando la testa sulla mano sinistra e volgendo lo sguardo verso lo spettatore. Una gran tenda rossa drappeggiata nel fondo aggiunge ancora movimento e contrasto di colore a questa composizione già di per se stessa assai vivace e ricercata, che presenta insieme con le migliori qualità, anche i difetti del tempo. Essa è alta m. 1.12 e larga 0.925 e fu acquistata nel maggio del 1907 per L. 1500 dal prof. Grassi di Firenze.

L'autoritratto di Francesco de Mura, detto Franceschiello napoletano, nato circa il 1700, scolaro di Domenico Piola e del Solimena, che lavorò specialmente a Napoli e a Torino, dove dipinse molti ritratti per Casa Savoia e ne decorò il palazzo con storie di Achille e giuochi olimpici. Egli vi si è rappresentato in più che mezza figura, seduto, col braccio destro appoggiato al fianco e accennando coll'altro a un quadro, appeso a un cavalletto, ov'è figurata l'immagine di Minerva. È un dipinto teatralmente composto per l'enfasi del gesto e per la pompa dei drappeggi, ma ingentilito dalla fine armonia delle tinte chiare e variamente sfumate. È alto m. 1.28 e largo 1.02. Fu acquistato dal Ministero della Pubblica istruzione per L. 1000 nel settembre del 1907.

Assai meno soddisfacente dal lato estetico, ma più interessante dal lato storico è l'autoritratto di Girolamo Romanino testè acquistato dal sig. Vitold Rajkievitsch per L. 1500 e illustrato in questo medesimo *Bollettino* da Gustavo Frizzoni. Non è il Romanino caldo e succoso, ispirato da Giorgione, che noi ammiriamo massimamente in San Francesco di Brescia e nella Pinacoteca di Padova, dove sfolgora dei più magici colori che tavolozza italiana del cinquecento ci abbia tramandati; è un Romanino vecchio, stanco, malinconico, inabile a seguire i meravigliosi progressi della tecnica contemporanea, dietro l'impulso del quasi coetaneo ma perennemente vigoroso Tiziano. Ma qua e là qualche colpo magistrale di pennello, qualche tratto caratteristico, sul modo di modellare il naso e la bocca tradisce la mano esperta e rammenta le celebri opere dei tempi gloriosi.

Un altro acquisto importante è quello che ci dà l'immagine di un pittore, che fu una speranza di gloria per l'arte italiana moderna e che nel breve corso della sua vita lasciò opere, che ne assicurarono la fama, come « la Pazzia del Tasso » e « il Consiglio dei Dieci ». Esso è Bernardo Celentano di Napoli morto in Roma

nel 1860 nell'età di 45 anni e si è rappresentato in busto nell'atteggiamento famigliare ai ritratti della maniera di Raffaello, vestito di rosso con una pelliccia aperta, in una tela alta m. 0.45 e larga 0.35. Fu acquistato per L. 2000 dalla signora Anna Bosco vedova Cassiano nell'ottobre 1907.



Giovanni Kupetzky. — Autoritratto. — *Firenze.* R. Galleria degli Uffizi.

L'autoritratto di Domenico Caldara, nato a Foggia nel 1814 e morto il 14 dicembre del 1897 a Napoli, dove fu lungo tempo professore in quell'Accademia di Belle Arti e dove si rese illustre come pittore di ritratti e di quadri di genere, è stato donato dal figlio nel mese di settembre dello stesso anno. Così pure l'abbozzato autoritratto del triestino Umberto Veruda morto a 36 anni il 29 agosto 1904, che il desolato padre ha legato alla Galleria degli Uffizii per eternare la memoria del forte ritrattista impressionista.

Su questi due ritratti di pittori morti di recente, come su quelli donati da pittori tuttavia viventi non mi dilungo, poichè non appartengono ancora alla storia. Non per questo sono meno interessanti e degni d'ammirazione gli autoritratti di Franz Stuck, il rappresentante più suggestivo della moderna scuola romantica te-



Francesco de Mura. — Autoritratto. — *Firenze*. R. Galleria degli Uffizi.

desca, che si è rappresentato in un tondo sostenuto da centauri; di Giovanni Fattori, illustre pittore di scene militari; di Ignazio Spiridion, ritrattista e decoratore; di Federico Andreotti, vivace pittore di genere.

Il più importante per monumentalità di concetto è l'autoritratto di W. Holman Hunt, l'illustre vegliardo, unico superstite della gloriosa schiera dei preraffaelliti inglesi, che con Watts, Millais e Dante Gabriele Rossetti iniziarono il ritorno al giusto apprez-

zamento dell'arte del primo rinascimento, traendone ispirazione per dare alla pittura moderna un indirizzo meno accademico e più lirico. Questo ritratto, alto m. 1.03 e largo m. 0.73, firmato e datato del 1875, ci rappresenta l'artista ancora sul vigore degli anni, colla sua gran barba rossa, in mezza figura, contro un fondo sfumato



Domenico Caldara. — Autoritratto. — *Firenze*. R. Galleria degli Uffizi

architettonico; egli è vestito d'un abito orientale azzurro, cinto d'una sciarpa verde e, tenendo nella mano destra la tavolozza, si appoggia contro un tavolo, sul quale sono posati i pennelli. Lo slancio della posa e la vigoria del disegno richiamano alla mente i ritratti italiani del buon cinquecento, mentre il colorito acceso sembra piuttosto inspirato ai fiamminghi.

Carlo Gamba.

A PROPOSITO DEL RESTAURO DELLA TRIFORA NELLA FACCIATA DI S. GREGORIO IN SPOLETO.



La trifora della facciata di S. Gregorio maggiore (1) in Spoleto venne completata, e scoperta subito al pubblico giovedì 16 maggio 1907, dopo essere stata ricostruita a spese della fabbriceria di quella chiesa, cui venne in aiuto il Ministero della Istruzione Pubblica con un sussidio.

Il lavoro di ricostruzione, studiato con molta diligenza dall'architetto Fondelli, è pienamente riuscito, fino al punto che, ritrovati, nella demolizione del moderno muro che la ostruiva, alcuni frammenti della trifora originaria, questi si sono potuti inserire nella nuova, senza il minimo ritocco (2). Ed ora, la trifora, completata in ogni sua parte, fa bella mostra di sè nella facciata di quella interessante chiesa di S. Gregorio maggiore che, e per il luogo dove sorge e per la mole del suo campanile, colpisce subito l'occhio dello studioso, il quale, appena varcata la Porta Leonina, entri in Spoleto.

E veramente, la chiesa di S. Gregorio maggiore di Spoleto ha un'importanza non comune nella storia dell'arte. Lasciando da parte le antiche tradizioni, le quali asseriscono che esistesse quivi un edificio cristiano nei primi tempi della Chiesa (cosa, del resto, non impossibile, nè improbabile), rinnovato poi, sul finire del secolo ottavo, e non tenendo conto del fatto accertato che, attorno a quella chiesa, era un antichissimo cimitero cristiano, di cui tornano spesso in luce le vestigia (3),

(1) Fu chiamata di S. Gregorio maggiore, per distinguerla da altre due chiese dedicate in Spoleto, in vari tempi, allo stesso Santo, prete e martire spoletino. La più recente di tali chiese, oggi soppressa, sorse nell'anfiteatro romano, dove il Santo subì il martirio; un'altra, più antica, nella parte alta della città, presso il Foro, dove si crede che il Santo stesse in prigione. Questa, tuttora esistente, è chiamata S. Gregorio della Sinagoga (perchè quivi, nel Medioevo, era il quartiere degli Ebrei), e volgarmente *S. Gregoriuccio*. La terza, ossia S. Gregorio maggiore, fu costruita sulla tomba del Santo. Secondo gli Atti, S. Gregorio prete spoletino avrebbe sostenuto il martirio nel terzo secolo.

(2) Sono da notare, principalmente, i triangoli mistilinei del paramento della cortina in pietra che veggonsi nella ricaduta degli archi, e alcuni cunei di questi. Del resto, il problema non presentava troppo serie difficoltà, poichè erano ancora in piedi e intatti, come può vedersi dall'incisione n. 2, gli stipiti e parte dei due archetti laterali.

(3) L'ultima volta, fu nel febbraio del 1904. Cavandosi il terreno in linea diagonale tra il monumento a Garibaldi e il campanile, per spurgare una fogna che corre in quel senso, a m. 1,60 di profondità si rinvenne un sarcofago di terracotta, coperto da tegole e da frammenti di altri sarcofagi simili. Aveva la testa rivolta verso la facciata della chiesa e, quindi, verso ponente. Nell'interno del sarcofago, tutto pieno di terra trasportatavi dalle filtrazioni dell'acqua piovana e dalle inondazioni del Tescino, si rinvennero avanzi di ossa umane che parvero di due individui, e null'altro. A 23 metri dal campanile, venendo verso il monumento a Garibaldi, sempre alla stessa profondità, apparve una canna quadrangolare (0,27 × 0,24), costruita di pietre conce esattamente

la chiesa odierna cominciò a sorgere come è attestato da una lapide sincrona (1), nel 1079, e venne consacrata da sei Vescovi il 6 agosto 1146 (2).

Certamente, a questo periodo di tempo appartengono l'abside, il presbiterio, la cripta, la parte inferiore della facciata, compresa la trifora, le mura delle navi laterali e, forse, le colonne in pietre conce: non quelle del presbiterio, di marmi rari e antichi, spoglie, sicuramente, di edifici pagani.



Spoleto. Chiesa di S. Gregorio maggiore (prima del restauro).

commesse, che si sprofondava, verticalmente e con misure costanti, nel suolo. Si potè esplorare per m. 2,50 soltanto; e non fu allora, nè è facile oggi, rendersi ragione persuasiva ed esatta di tale manufatto, che venne però rispettato e del quale, col tempo, si potrà avere la giusta spiegazione.

(1) È murata nell'interno della chiesa, nella parete destra, lungo la scala che mena al presbiterio. Dice così: ✝ MARTIRIS HOC TEMPLVM | CVM Q.S VVLT NOSSCERE TEMPVS | QVO FVERIT CEPTV Q. SE VOLVEBAT ET ANNVS | MI. NOVE DISCAT IVNCTIS TVNC LXX | A PARTV MATRIS QVAM XPS | RITEBEAVIT.

(2) Questo fatto e la relativa data sono attestati dalla seguente scritta marmorea, collocata nella parete sinistra della chiesa, lungo la scala che mena al presbiterio, quasi di fronte all'altra riportata di sopra. *D. O. M.* | *Anno milleno sexto bis* | *septuagieno Augusti mensis lux ibat.* | *sexta calendis* | *Praesulibus sanctor. sex* | *hoc templu. sacratu.* | *Corpora Sanctor. hic sūt* | *sacrata duorum* | *In Christo quorum sunt* | *maxima signa honor.* | *Anno D.ni M. CXLVI. et die. VI.* | *Augusti consecrata fuit* | *haec sacra eccl.ia per sex* | *reveren. Episcopos ad hono* | *rem omnipotentis Dei et sctorum Martir. Gregorii* | *et Paractalis. in qua con* | *secratione et eius anniver* | *sariis ac per totu ipsum* | *mensem venientibus cum debita* | *devotione maximam* | *indulgentiam largierūt* | *Deo gratias amen.*

Suprascripta super huius ecclesiae portam magnam vetustate collapsa, una cum lapide a latere fere cunctis incognito, Decius Gelusius Prior, iubente ill.mo et rev.mo D. Paulo Sanvitali Episcopo, ad perpetuam posterorum memoriam posuit anno Domini M. D. C. VI.

Sono posteriori, e forse del XIV secolo inoltrato, la parte superiore della facciata con tre rincassi, due dei quali ad arco acuto molto pronunciato, e il centrale ad arco tondo; l'innalzamento della nave mediana tutta di pietre conce a filaretto, all'esterno fin sopra all'abside, dove, nell'alto muro, è un rincasso simile a quello centrale della facciata (1). Ed è certamente del trecento, una cappella che s'apre con un grande arco acuto sotto il portico, a sinistra, con volta a costoloni; cappella che ebbe, in quel tempo, anche una decorazione pittorica, decorazione rinnovata poi interamente, nella seconda metà del XVI secolo, dai fratelli Angelucci da Mevale (2).

Di tali sopraelevazioni e modificazioni nel corpo della chiesa, le cause, a mio parere, vanno ricercate in questi due fatti: 1° nelle cattive condizioni in che dovette essere, ben presto, ridotto l'edificio, cominciando da dieci anni dopo la sua consacrazione (distruzione di Spoleto per opera di Federico Barbarossa nel 1155), perchè, sorgendo quella chiesa nel piano, fuori della primitiva cinta delle mura urbane, non ebbe riparo alcuno, almeno fino al 1297, anno in cui cominciò la costruzione della nuova cinta urbana, entro la quale venne compresa e assicurata;

2° nell'elevamento continuo del suolo circostante, elevamento prodotto dal torrente Tescino che, in antico, lambiva quasi il fianco destro della chiesa (3).

Ora, mettendo in rapporto la parte posteriore dell'edificio, costruita certamente nei sessant'anni, circa, che vanno dal 1079 al 1146, con la facciata odierna, ne risulta che questa, in origine, fu di proporzioni molto modeste e dovette avere una forma assai semplice: seguiva, cioè, le linee dei tetti e dei muri dei fianchi, avendo nel centro la grande trifora, ora ripristinata, sormontata forse da un'apertura rotonda, dalle quali la chiesa prendeva la sua massima luce. Due piccole feritoie, ancora esistenti, a doppia strombatura, simili a quelle dell'abside maggiore, davano scarsa luce alle navi laterali. Una tettoia o *trasanna* sporgente, proteggeva l'unica porta centrale, ad arco tondo, con fascie rientranti, come può ancora vedersi, a lato della porta più moderna (4). Una cornice di pietra, a semplice sguscio, tagliava orizzontalmente tutta la facciata.

(1) Il SERAFINI, *Elogia de Sanctis Ecclesiae spoletinae* (Ms. presso di me), a pag. 29-30, afferma che *in Kalendario vetustissimi ms. Breviarii pergameni eiusdem Ecclesiae* (di S. Gregorio), *die 21 Septembris hisce verbis testatum redditur: Inventio S. Gregorii Martyris et aliorum Sanctorum in 1388.* Non so che valore possa avere questa data, ma se fosse esatta, potrebbe indicarci l'epoca di una generale restaurazione di quella chiesa.

(2) Su quella vera dinastia di pittori che furono gli Angelucci da Mevale, quasi completamente sconosciuta, pubblicai un breve studio, fin dal 1899, nel periodico spoletino *Giovane Umbria*, A. V., n. 1. Tale studio, ampliato e migliorato, sarebbe già tornato in luce, in una forma meno effimera, se non si fossero frapposte imprevedibili difficoltà.

(3) Negli *Statuti spoletini* del 1296, si legge la rubrica 84, la quale ordina: *Quod acqua tiscini remictatur subter pontem Sancti Gregorii* ecc. Il Ponte di S. Gregorio, o *sanguinario*, è un ponte romano della Flaminia, attraversante il Tescino, ancora conservato e visibile, poco discosto dalla chiesa. Fin da quell'epoca, adunque, le acque del Tescino che, in alcune occasioni diventano addirittura spaventose per volume e per impeto, erano uscite dal loro antico letto con grave danno, di certo, degli edifici e dei terreni circostanti. E che il livello stradale sia stato elevato dal Tescino viene dimostrato dalle seguenti osservazioni: 1° che anche oggi nella chiesa di S. Gregorio si entra discendendo; 2° che le feritoie le quali davano scarsa luce alla cripta, sono oggi interrate e sottostanno al letto odierno del torrente; 3° che uguale interramento ha subito l'edificio di fronte alla chiesa dall'altro lato della piazza; edificio che fu già uno dei più antichi Brefotrofi d'Europa, fondato nel 1252.

(4) Le porte laterali furono, come è evidente, aperte in breccia e più volte rimaneggiate. In quella di sinistra venne adoperato un prezioso lastrone di marmo scolpito a fogliami, flabelli, leoni

Nella nuova forma avuta da questa nel XIV secolo, è evidente lo studio, lo sforzo, direi quasi, di imitare la facciata del Duomo di Spoleto: imitazione tentata già prima, come ne è prova la base dell'attiguo campanile, tutta di enormi massi, spoglie di edifici pagani strappate alla prossima via Flaminia; base costituita come



Spoleto. Facciata di S. Gregorio maggiore (durante il restauro)

e pavoni, con in mezzo la croce del labaro palmata, lastrone che certamente adornò l'antica *Confessione.*

La porta principale odierna fu sostituita all'antica, *Paulo Sancitali Episcopo annuente,* nel 1507 come è detto in una lunga iscrizione riassumente le tradizioni e la storia di quella chiesa, iscrizione incisa nel fregio della porta stessa l'anno 1788.

quella del Duomo, di due torri una dentro l'altra, tra le quali gira la scala, anch'essa di enormi pietre antiche, che sarebbero servite, come nella torre del Duomo, da gradini e da volta, se il primitivo disegno fosse stato condotto a termine (1). Ma, l'imitazione è anche meglio palese nella facciata, dove, come in quella del Duomo, si sopraelevarono i muri delle navi laterali, innestandoli col muro chiudente la navata centrale, formando così un prospetto più ampio, ma che non rispondeva per nulla all'interno organismo (2), ed aprendo, in esso, tre rincassi arcuati (3). E nel XVI secolo, anche la tettoia o *trasanna* cedette il posto, come già nel XV quella del Duomo, al portico in pietra, che ancora ne adorna la fronte.

Nè l'imitazione si arrestò all'esterno. Anche l'interno della chiesa subì, nel corso dei secoli, notevoli modificazioni in corrispondenza di quelle arrecate al Duomo.

Le descrizioni dei due antichi altari maggiori, da me ritrovate, concordano quasi perfettamente: un buon pittore umbro decorava il centro dell'abside di San Gregorio, nascondendo più antichi dipinti, con un fresco rappresentante la Vergine in trono col Bambino, circondata da Angeli, mentre il Lippi coloriva il suo capolavoro nell'abside del Duomo. E giunse a tal punto questo studio di imitazione che, dopo la ricostruzione Barberiniana del Duomo di Spoleto, anche la chiesa di S. Gregorio maggiore fu completamente mascherata da un intonaco di calce e da

(1) Il campanile del Duomo di Spoleto, magnifica costruzione medioevale non abbastanza conosciuta e studiata, sembra che sia sorto tra l'undecimo e il dodicesimo secolo. E di questo tempo all'incirca, mostra di essere la base di quello di S. Gregorio, fabbricata con identici materiali e propositi tecnici. Però, mentre il campanile del Duomo fu subito portato a termine, quello di S. Gregorio si arrestò al piano superiore della terza rampa e lungamente rimase interrotto. Venne poi completato con materiali diversi e, benchè spinto a ragguardevole altezza, con propositi tecnici più modesti.

(2) È un'anticipazione secentesca, che si riscontra a Spoleto e altrove, e che non mi pare abbastanza avvertita e studiata.

(3) In quello centrale ho trovati i resti di decorazioni pittoriche sovrapposte in tre diverse epoche. La più moderna è del seicento e rappresentava, forse il Santo titolare assunto in cielo. Sotto di questa fu un bel dipinto della fine del trecento, con angeli ed ornamenti vari: nel centro, una mandorla, in mezzo alla quale si vedeva una figura, che non sono riuscito a determinare. Alcune tracce di colore sotto questo strato, indicano chiaramente che il rincasso centrale, appena costruito, ebbe subito un'altra decorazione pittorica.

I rincassi laterali, invece, hanno il fondo completamente rustico e mostrano anche oggi di non aver avuta mai decorazione dipinta. Ne ebbero una diversa?

Io non posso nulla asserire, ma mi sorge un dubbio. Nella Cappella degli Innocenti, sotto il portico, si veggono appoggiate alla decorazione pittorica del XVI secolo, due statue in altorilievo, assai antiche. Una rappresenta un Vescovo con casula, pallio e un libro aperto nella sinistra. Nel libro si leggono incise le parole: *Benedictus qui venit in nomine Domini*, e nel plinto *scs Gregorius spoletinus*. L'altra, che è una figura anticamente rabberciata, ha un costume classico, e nel libro, o meglio nella tavoletta, che sostiene con la sinistra, si legge: *Sit pax intranti.*

Sono due sculture interessantissime sotto molti punti di vista che, qui, è inutile accennare. Certamente decorarono il prospetto di una chiesa *(Sit pax intranti — Benedictus qui venit in nomine Domini)* e, tenuto conto che la prima venne battezzata per S. Gregorio prete e martire spoletino, benchè si sappia S. Gregorio non essere stato mai Vescovo, si potrebbe supporre che con l'altra si fosse voluto rappresentare S. Parattale, i due Santi titolari della chiesa. E, forse, allora non sarà troppo ardito di pensare che il modesto architetto al quale venne affidata la trasformazione della facciata della chiesa di S. Gregorio, trovate due statue di mezzo rilievo, più antiche ma che presso a poco gli convenivano, le abbia ribattezzate e collocate nei rincassi laterali della facciata stessa. Il luogo in cui si trovano oggi tali sculture e il vederle sovrapposte ad una decorazione della seconda metà del XVI secolo, sapendosi che l'ultima trasformazione venne subita dalla chiesa a mezzo il secolo XVIII, mi sembra che avvalorino il mio dubbio.

pessimi stucchi; e, finalmente, quando il Valadier rinnovava l'altar maggiore del Duomo di Spoleto, poco dopo, anche l'antico altar maggiore della chiesa di S. Gregorio veniva, purtroppo, sostituito da un ricco e moderno altare.

Ma, per la nostra chiesa, questo accadde di buono: che, mentre la smania innovatrice condusse il Duomo antico di Spoleto quasi alla completa rovina nel XVII secolo, la mascheratura, invece, della chiesa di S. Gregorio, compiuta precisamente un secolo dopo, e cioè nell'anno 1744 (1), ci ha conservato il vecchio interessantissimo edificio quasi intatto (2). Infatti, tutto è al suo luogo nell'interno, cominciando



Spoleto. Facciata di S. Gregorio maggiore (dopo il restauro).

dai marmi antichi, alle colonne di pietre conce, agli archi, alla decorazione pittorica. E tutto, in questo edificio, interessa l'arte e la storia dell'arte; ed il giorno in cui se ne potrà compiere l'intera restituzione, ad una scialba e fredda chiesa di

(1) Questa data risultava da una iscrizione dipinta entro una tabella barocca, situata sopra l'organo, nella parete d'ingresso della chiesa, ed ora demolita per riaprire la trifora.

L'iscrizione diceva: *D. M. O.* | *Divis Gregorio Presbytero ac Paractali Martyribus* | *anno rep. sal. DCCCIV* | *Abbundantia Virgo condidit* | *eiusdemque Cives anno MDCCXLIV* | *instaurarunt.*

(2) Non so rendermi ragione della demolizione dell'antica cornice di coronamento della facciata; certamente però, la trifora venne allora sacrificata per far posto al rincasso della mastodontica finestra centrale, che forse si ebbe intenzione di aprire, ma che poi non servì a nulla, essendo stata la parete interna occupata dall'organo.

Che la trifora sia rimasta intatta a traverso ai vari rifacimenti della facciata, ne abbiamo documento incontrastabile in un dipinto della fine del XVI secolo, quando, cioè, era costruito l'attuale portico, dipinto dei fratelli Angelucci da Mevale, che adorna la cappella degli Innocenti, posta sotto il portico stesso. In tale dipinto si vede appunto rozzamente, ma chiaramente effigiata la facciata della chiesa con il portico attuale e con la trifora aperta nel centro.

moderno, insignificante aspetto, si sarà sostituito un severo tempio medioevale, ricco di preziosi marmi antichi; un tempio di data certa, nel quale pittori valenti, dalla fondazione, fin quasi ai nostri giorni, hanno sparso note decorative preziosissime.

Infatti, senza pure accennare alle pitture moderne, dall'abside tutta coperta di figure di Santi, una teoria delle quali, ancora intatta, è nascosta dietro i moderni seggi del Coro, dipinte nella prima metà del XII secolo, con sovrapposizioni del XV, al presbiterio, alle colonne, dove qua e là appariscono affreschi del trecento, del quattrocento e del cinquecento, si giunge fino alla parete interna del muro di facciata, dove, sotto il bianco di calce, si intravedono le raggiate aureole di Santi e Madonne umbre. Ed è veramente da augurare che il giorno in cui tutta la bella e vasta chiesa medioevale possa essere ridonata all'ammirazione degli studiosi venga presto, a vantaggio dell'arte, della storia e di una maggiore austerità del culto.

Intanto, tutti gli sforzi della Fabbriceria sono diretti al completamento della facciata, cui manca soltanto la cornice di coronamento, che io penso debba studiarsi, per evidenti ragioni, in armonia con quella del Duomo di Spoleto e del campanile della stessa chiesa di S. Gregorio, e cioè a mensole trilobate. Di questa cornice, per ora, non si è ritrovato che un frammento, forse; ma non è improbabile che altri siano nascosti nelle moderne murature da demolire. Si dovrà, inoltre, rifare la balaustra di coronamento del portico, della quale balaustra, per fortuna, abbiamo già potuti raccogliere tutti gli elementi (1).

A quest'opera di civile rivendicazione non mancherà, di certo, l'incoraggiamento e l'aiuto del Governo, come da parte mia non deve mancare una parola di lode alla memoria del comm. Tommaso Benedetti e di Giovanni Antonelli, ora defunti, che primi accettarono e caldeggiarono l'idea del ripristino della chiesa di S. Gregorio maggiore come Amministratori di quella Fabbriceria (2), e agli attuali loro successori marchese Giovanni Battista Leoni e Carlo Antonelli, i quali proseguono, con civile intento, l'opera incominciata.

GIUSEPPE SORDINI.

(1) Nel fregio del portico si legge, scolpita in grandi caratteri, la seguente suggestiva iscrizione: *Virgo condidit — X millia Martirum — consecrarunt.*

Allude a queste leggende: che una Vergine di nome Abbondanza abbia fatta costruire, a proprie spese e sul proprio fondo, la primitiva chiesa, e che la chiesa stessa fosse consacrata dalla deposizione di diecimila Martiri cristiani.

(2) È in corso di esecuzione un accordo tra l'Amministrazione del Fondo per il culto e la Fabbriceria, mercè il quale alla Fabbriceria viene ceduta una parte della attigua Canonica, in compenso di alcuni locali demoliti per il restauro, Canonica adorna di un bel portico cinquecentesco, ad archi a tutto sesto sostenuti da eleganti pilastrini ottagonali, contro l'impegno di ripristinare gradualmente la chiesa. Nella Canonica sono notevoli un resto di un antico altare consistente in un pilastrino di pietra con l'incavo nella parte superiore per il sepolcrino delle Reliquie e con un'iscrizione che dice: *Dei gloriae | et Sanctor. | venera | tioni;* la base dell'antica bocca del pozzo monolitica, e un masso di calcare squadrato di m. $1{,}75 \times 0{,}90 \times 0{,}42$.

ATTI PARLAMENTARI

CAMERA DEI DEPUTATI.

Proroga al termine assegnato dalla legge 27 giugno 1903, n. 242 sulla esportazione degli oggetti di antichità e d'arte.

Nella seduta del 16 giugno 1908 è stato approvato il seguente disegno di legge, presentato dal Ministro della pubblica istruzione on. Rava:

Articolo unico. — Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, rimarranno in vigore fino al 31 luglio 1909.

Onoranze ad Evangelista Torricelli. Esposizione di Faenza.

Nella seduta del 13 giugno la Camera dei Deputati ha approvato il seguente disegno di legge presentato dal Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava:

Articolo unico. — È stanziato un fondo di lire quarantamila come concorso dello Stato nelle spese per le onoranze ad Evangelista Torricelli e per la mostra d'arte romagnola a Faenza.

Questo fondo sarà inscritto nella parte straordinaria del bilancio della spesa del Ministero della Pubblica istruzione per l'esercizio 1907-08.

Sull'organico del personale delle Accademie di Belle Arti

Nella seduta del 4 giugno 1908, l'on. Ciuffelli, sottosegretario di Stato per l'istruzione pubblica rispose ad una interrogazione degli onorevoli Romussi e Mira e ad un'altra degli onorevoli Greppi e Cornaggia, sulla necessità di un nuovo organico per il personale delle Accademie di Belle arti.

Dopo avere accennato alle ragioni, per le quali questo personale non potè essere compreso nelle recenti disposizioni generali legislative per i servizi delle Antichità e Belle Arti, annuncia che la Giunta superiore delle Belle arti ed una Commissione speciale, composta di direttori degli Istituti di Belle Arti, hanno formulato proposte per il riordinamento di tali Istituti ed il miglioramento economico del personale relativo.

Di queste proposte si sta ora occupando l'onorevole ministro, il quale si riserva di presentare a suo tempo al Parlamento un disegno di legge per la riforma invocata dagli onorevoli interroganti.

L'on. Romussi, ringrazia delle notizie date; segnala la necessità di non procrastinare la riforma, accennando agli stipendi assolutamente inadeguati di questi benemeriti insegnanti e del personale subalterno.

L'on. Greppi si associa all'on. Romussi. Raccomanda che, in attesa del disegno di legge, si concedano sussidi al personale di servizio degli Istituti di Belle arti.

ATTI UFFICIALI

Modificazione al Regolamento per il pensionato artistico.

Il numero 188 della Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno contiene il seguente decreto:

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA.

Veduto il R. decreto 26 marzo 1896, n. 85, portante la sostituzione del regolamento per il pensionato artistico in Roma;

Visto il R. decreto 12 aprile 1900, n. 176, che modifica alcuni articoli del predetto regolamento;

Riconosciuta la convenienza di fare un'aggiunta al predetto Regolamento, al fine di rendere possibile, quando le pensioni non siano aggiudicate, l'assegnazione di premi d'incoraggiamento a quei giovani che più si distinsero nel concorso al pensionato artistico, giusta il voto della Giunta superiore di belle arti;

Sulla proposta del Nostro ministro segretario di Stato per la pubblica istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Articolo unico.

All'art. 24 del Regolamento per il pensionato artistico in Roma, approvato con R. decreto 26 marzo 1896, n. 85, modificato con R. decreto 12 aprile 1900, n. 176, è aggiunto il seguente comma:

« Qualora non sia stata proposta l'assegnazione della pensione, il ministro potrà, sulla proposta della Giunta superiore di belle arti, accordare un premio, a titolo di incoraggiamento, ai giovani che più si sieno distinti nel concorso, entro i limiti dei fondi disponibili per la mancata assegnazione della pensione ».

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserto nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, addì 12 aprile 1908.

VITTORIO EMANUELE.

RAVA.

Visto. *Il guardasigilli:* ORLANDO.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — Dono di ritratti alla Galleria degli Uffizi. — Furono recentemente offerti in dono alla R. Galleria degli Uffizi due buoni autoritratti dei pittori Leopoldo Pollak e Remi von Haanen.

Il dipinto del Pollak, donato dai figli Augusto ed Enrico, di Vienna, è già immesso nella collezione degli autoritratti; quello del von Haanen sarà consegnato dopo la morte della proprietaria signora Erminia Lang.

UMBRIA.

CANNARA. — Museo civico. — Nella ex-chiesa di S. Maria delle Grazie in Collemanico, frazione del Comune di Cannara, esistevano alcuni affreschi in continuo deperimento. Allo scopo di salvare quelle pitture che hanno un notevole pregio d'arte, il Ministero ha concesso un sussidio di lire quattrocento al Comune di Cannara, che ha fatto distaccare gli affreschi e li ha collocati nel nuovo Museo civico.

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa di S. Giacomo dall'Orio. — Per la prosecuzione dei lavori che si eseguono nella chiesa di S. Giacomo dall'Orio a spese comuni del Ministero e del Municipio di Venezia, si sono messe a disposizione dell'Ufficio per i monumenti L. 6835,08.

VERONA. — Arche Scaligere. — Sono stati approvati lavori di restauro alle Arche Scaligere per l'ammontare di L. 1000: la spesa viene sopportata a metà fra il Municipio di Verona ed il Ministero.

VERONA. — Monumenti diversi. — Per lavori in diversi monumenti veronesi è stata approvata una spesa di L. 1500, da sostenersi a metà col Municipio di Verona.

LOMBARDIA.

MANTOVA. — Puteale di marmo. — Nell'orto, quasi incolto, dell'ex-panificio militare in Mantova (ove fu già il convento delle monache di S. Vincenzo, del quale quasi non rimane più traccia), giacevano mezzo sepolti e fuori d'uso dei parapetti da pozzo, uno dei quali di un bel marmo bianco, ben conservato, presenta decorazioni artistiche, che ne fanno risalire la scultura al secolo XVI.

In seguito a richiesta del Ministero della pubblica istruzione, il Ministero della guerra ha consentito che il suddetto puteale venisse rimosso e collocato in uno dei cortili del palazzo ex-ducale, dove vennero raccolti in questi ultimi anni altri frammenti d'interesse artistico trovati in Mantova.

PANCARANA. — Affreschi di Bernardino de' Rossi. — Scrostando le pareti della piccola chiesa parrocchiale di Pancarana, coperte in gran parte dalla calce, sono ritornati in luce affreschi di mediocre valore del principio del secolo XVI, ma fra gli altri anche un buon dipinto del Battesimo di Cristo, recante il nome di Bernardino de' Rossi (1505), ed un martirio di Sant'Agata che si può attribuire allo stesso pittore.

Si procederà prossimamente al totale discoprimento delle pareti in cui sono gli affreschi del de' Rossi.

PIEMONTE E LIGURIA.

TORINO. — Chiesa di S. Domenico — Antichi affreschi. — Ripristinandosi per opera del ch. Ing. Brayda il coro e le cappelle terminali della bella chiesa gotica di San Domenico, vanno scoprendosi dalla calce gli affreschi che decoravano tutta la cappella terminale della navatella di sinistra. La volta, a costoloni, era dipinta a ornati e a stelle su campo azzurro. Nella parete di fondo, ai due lati d'una finestra, sono riapparse le figure dell'Arcangelo Gabriele e dell'Annunziata, nel lunettone della parete di destra la figura di S. Tommaso in atto di presentare un gruppo di devoti inginocchiati: al sommo del lunettone di sinistra alcuni avanzi d'una figura del Salvatore benedicente, entro un'aureola.

Nella parte inferiore i muri recano molti avanzi di decorazioni.

Gli affreschi, importanti per lo studio dell'arte locale, si possono assegnare alla fine del XIV secolo.

ASTI. — Scoperta di ruderi dell'antica chiesa di Sant'Anastasia. — In seguito alla demolizione della chiesa di Sant'Anastasia, del XVII sec., per la costruzione di un fabbricato scolastico, sono ritornati in luce i ruderi di un'antica chiesa, il cui pavimento sottostava di circa un metro al piano delle attuali vie adiacenti.

Quei ruderi ci dànno un'idea completa della chiesa distrutta.

Aveva essa i muri perimetrali costrutti di grandi mattoni; offriva un'ingresso nella facciata ed in ognuno dei suoi lati. L'interno era diviso in tre navate da due file di sei piloni, i quali variavano di forme e di dimensioni, presentando alternativamente ora un tracciato cruciforme semplicissimo, a quadrifoglio (la larghezza massima di tali piloni è di m. 0,90) ora un tracciato cruciforme assai complicato e di maggiori dimensioni (m. 1,58 $\times$ 1,21).

Si può adunque legittimamente congetturare che la navata maggiore e le navatelle — lungo le cui pareti, in corrispondenza dei piloni, erano addossate delle lesene — fossero coperte da volte a crociera e che sulla navata maggiore le volte fossero in numero di tre, posando esse soltanto sui piloni di maggiori dimensioni.

Al termine della navatella di sinistra gli scavi hanno già posto in luce un avanzo di abside. L'abside maggiore di certo potrà rintracciarsi al termine dell'antica cripta di Sant'Anastasia — costruzione finora conservatasi senza che se ne conoscesse la destinazione primitiva — il cui asse coincide con quello della chiesa ora ritrovata e la cui larghezza còrrisponde a quella della navata maggiore di detta chiesa, così da togliere ogni dubbio che la cripta suddetta non abbia servito di soccorso alla chiesa della quale sono stati scoperti i ruderi.

Per la forma dei piloni e per le sculture di alcuni capitelli ritrovati negli scavi si può ritenere che la chiesa distrutta appartenga al XI-XII secolo.

In considerazione dell'importanza architettonica dei ruderi e dei rapporti ch'essi hanno con la cripta di Sant'Anastasia, già elencata fra gli edifici monumentali, l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti intervenne per la sospensione dei lavori chiedendo che il Comune di Asti presenti un progetto nel quale si concilino le nuove costruzioni con la conservazione dei ruderi descritti.

LANZO. — Ponte del Diavolo. — Il Ministero concorre per L. 500, pari alla metà della spesa, nei lavori di riparazione al ponte medioevale.

PORTOVENERE. — Torre. — Per completare i lavori in corso per il consolidamento della Torre di Portovenere, il Ministero ha autorizzata un'ulteriore spesa di L. 500.

CAMPOCHIESA. — Chiesa di San Giorgio. — Sono in corso i lavori per rifare il tetto della chiesa che è edificio architettonicamente assai importante (XII e, in parte, XIV secolo) e va ornata di pregevoli affreschi fra cui un grande *Giudizio Universale* del 1447 con figurazioni tratte dalla *Divina Commedia* (cfr. *L'Arte*, 1906).

EMILIA.

FERRARA. — Chiesa di S. Gregorio. — Si sono pagate L. 500 come contributo del Ministero nelle spese di restauro e consolidamento del campanile.

TOSCANA.

MASSA. — Coronamento della facciata del Duomo. — Come seconda rata del sussidio promesso pei lavori di coronamento della facciata, si sono pagate L. 3500.

FIRENZE. — Ex-convento d'Ognissanti. — Per lavori di restauro alla facciata si sono spese L. 339,37.

LUCCA. — Chiesa dei SS. Donato e Paolino. — Come contributo nella spesa pel restauro delle vetrate istoriate si sono pagate L. 1375.

UZZANO. — Chiesa arcipretale. — Il Ministero ha approvata una spesa di L. 1000 per urgenti lavori di restauro occorrenti nella parte superiore della facciata.

EMPOLI. — Chiesa collegiata. — Per riparazioni all'affresco di Masolino da Panicale si sono spese L. 300, di cui 100 a carico del Ministero.

CERTALDO. — Palazzo vicariale. — È stata approvata una spesa di L. 2000 per lavori di restauro e di consolidamento al palazzo vicariale di Certaldo.

MARCHE E UMBRIA.

GENGA. — Chiesa di S. Vittore. — Per urgentissimi lavori al tetto il Ministero ha pagato L. 276,85.

NARNI. — Ponte di Augusto. — Si è approvata una spesa di L. 6500 per il consolidamento del Ponte di Augusto sulla Nera, presso Narni.

MONTEFALCO. — Monastero di S. Chiara. — Si sono spese L. 700 per restauri eseguiti alla cappellina franata.

LAZIO.

MONTEFIASCONE. — Chiesa di S. Flaviano. — Il Ministero si è assunta una spesa di L. 630 per riparazioni al coperto della chiesa.

TIVOLI. — Chiesa di S. M. Maggiore. — Per la conservazione ed il restauro delle pitture quattrocentesche testè venute in luce nel coro della chiesa, si è autorizzata una spesa di 800 lire.

FERENTINO. — Acropoli. — Si è approvata una spesa di L. 1680,85 per i lavori di sterro e trasporto delle terre addossate al muro anteriore dell'acropoli di Ferentino.

FOSSANOVA. — Parafulmini. — È stata autorizzata una spesa di L. 1852,27 per il riordinamento dei parafulmini della monumentale ex-Badia di Fossanova.

PROVINCIE MERIDIONALI.

VENOSA. — Chiesa della SS. Trinità. — Si è autorizzata una spesa di L. 340 per lavori di protezione alla chiesa della SS. Trinità in Venosa.

ALTOMONTE. — Chiesa di S. M. della Consolazione. — Per urgenti lavori di riparazione alla chiesa di S. Maria della Consolazione, il Ministero ha promesso un contributo di L. 500.

BAGALADI. — Gruppo marmoreo del Gagini. — In attesa che si ripari alle condizioni statiche della chiesa della SS. Annunziata in Bagaladi, il Ministero ha disposto che il pregevole gruppo del Gagini in essa contenuto, sia trasportato ad altra chiesa.

SICILIA.

PALERMO. — Chiesa di S. Cataldo. — Per restauri ai mosaici geometrici del pavimento nella chiesa di S. Cataldo il Ministero ha approvata una spesa di L. 2000.

MAZZARA DEL VALLO. — Chiesa di S. Nicolò. — È stata approvata una spesa di L. 1600 per urgenti lavori di riparazione alla chiesetta normanna di S. Nicolò.

ESPOSIZIONI

Esposizione Nazionale d'arte in Torino.

Sunto del discorso pronunciato da S. E. l'On. Rava, Ministro della Pubblica Istruzione, all'inaugurazione dell'Esposizione quadriennale di Belle Arti in Torino il 1 maggio 1908, presente S. A. R. il Duca di Genova.

Il Ministro ricorda che tre anni or sono inaugurò l'esposizione dei fiori nello stesso parco del Valentino, davanti alla grande cerchia delle Alpi che proteggono le terre d'Italia e par che diano a Torino e a' figli suoi la tenacia e la grandezza. A Torino, pei ricordi gloriosi del passato, ogni festa è e deve essere pure festa patriottica.

In questi convegni artistici — abbiano essi carattere retrospettivo, o riguardino l'arte contemporanea — vivo e profondo è il significato civile. E piu profonda è la risonanza che ogni festa dell'arte dà in questo forte Piemonte, e in questo cuore del Piemonte che è

« . . . la regal Torino
« incoronata di vittoria ».

Se qui, ove più salda fu la rôcca dell'italianità, rigermoglia con più vivo splendore, con più fresca fragranza il fiore dell'arte e si afferma il culto devoto della bellezza, ciò significa che la patria rinnovellata muove con passo così sicuro sul cammino di un rapido progresso, che può ben levare l'occhio sereno alle forme dell'ideale.

Caro fu quindi l'invito della « Promotrice », la quale ricorda le lontane affermazioni del Piemonte per l'arte, quando ancora non si poteva parlare di Italia e Massimo d'Azeglio era studente di pittura in Roma e nemico delle Accademie e proprio anche della « Promotrice » che oggi si onora.

Lo spirito di imitazione, degenerato in una serie di pregiudizi, aveva tolto ogni visione del bello. Il Paravia, allora segretario della Promotrice, insegnava « a migliorare la natura »; ma Federico Sclopis che gli successe, per fortuna cambiò indirizzo.

Carlo Alberto ebbe per l'arte tre felici iniziative coronate da un successo che dura: la prima Esposizione, l'Accademia, la Società Promotrice.

Ricorrono con la Promotrice alle memorie nostre le argute e fresche pagine dei « Ricordi » di Massimo d'Azeglio che, insofferente di gioghi tradizionali, criticava tutte le Accademie e voleva l'arte libera e amica del vero.

Ma la Promotrice seppe svolgersi coi tempi, continuò per sessant'anni le esposizioni annue; chiamò dal di fuori gli artisti più insigni (Vela e Fontanesi tra gli altri) come l'Università chiamava dal di fuori i maestri. E così si pensava con seri propositi all'Italia, oltre che all'arte e alla scienza.

Venezia e Torino.

Venezia apre ormai la gara internazionale dell'arte e Torino l'italiana.

La festa dello spirito a cui Venezia ci invita ogni due anni, raggiunge uno scopo fecondo di alti benefici. Per essa i nostri artisti conobbero le nuove ardite ricerche di tecnica e di espressione delle scuole straniere; da essa le energie loro trassero efficaci incoraggiamenti per affermarsi con le più nobili e significative manifestazioni della rinnovata coscienza moderna.

E quanto le mostre veneziane giovarono allo sviluppo dell'arte nazionale, liberandola intieramente dalle catene della tradizione che da noi più che altrove, a causa della grandezza e della magnificenza degli esempi, tenevano ancora avvinte le anime degli artisti, altrettanto servirono a far apprezzare agli stranieri il perenne genio estetico della stirpe nostra.

Gran merito delle esposizioni di Venezia fu sopratutto di mettere in rilievo l'arte dei paesi settentrionali di Europa, nei quali più fresca, più ingenua, e però anche più suggestiva, è la originalità.

L'arte italiana alla sua volta si dimostrò presto padrona delle nuove conquiste della tecnica, e capace di innestare nel vecchio tronco delle sue antiche tradizioni di bellezza e di gloria il sentimento vibrante della vita moderna. È questo nostro un periodo di preparazione e di raccoglimento; se gli auspici non fallano, è da ritenere che una nuova gloriosa fioritura sia riserbata all'arte im-

mortale d'Italia, la quale si riaffermerà ancora una volta nelle molteplicità delle sue scuole rispecchianti la meravigliosa varietà della natura, degl'ingegni e dei costumi del Paese nostro.

Torino già sei anni or sono diede mirabile prova di aver compreso come l'Italia abbia il diritto di prender posto tra le nazioni che sono all'avanguardia del movimento artistico moderno, quale è nato dalle esigenze civili e dalle idealità nuove maturate nel risveglio generale della coltura, dall'ascendente movimento economico, dai più larghi orizzonti di vita. La *Mostra d'arte decorativa* del 1902 fu vera e nobile opera di precursori della quale ancor oggi, in Italia e fuori, si raccolgono i risultati benefici.

Ben si vide allora che canone essenziale delle arti applicate, nel tempo moderno, come lo fu già nel periodo più fiorente dell'arte ellenica e nel periodo più caratteristico della Rinascita, deve esser questo: l'abbellimento decorativo subordinato alle utilità della pratica.

Ideali di arte.

Nell'arte raggiunge una originalità non caduca solo l'artefice, che, lungi dall'infrangere crudamente le tradizioni, sappia saldare con un anello d'oro le aspirazioni nuove del proprio spirito con le espressioni artistiche ancora vive e non logore del passato. Le recenti scoperte dell'arte Micenea ci dicono quale perenne giovinezza possa raffigurare l'arte di un popolo. Le scoperte di Pesto dello scorso anno sorpresero tutti di viva meraviglia. L'arte moderna riprende quei motivi.

Torino chiuse con l'Esposizione solenne del 1902 sessanta anni di opera industre.

Queste sue nuove periodiche rassegne dell'energie artistiche nazionali, cui tutto il paese deve interessarsi, fanno conoscere al pubblico le attività ardite dei giovani e le mature conquiste di valorosi; spingono i timidi e dànno ai forti un entusiasmo più fervido per le opere del domani.

Artisti piemontesi.

Massimo d'Azeglio, Giuseppe Camino, Francesco Gamba, Angelo Beccaria collo studio del paese, Morgari, Gouin, Biscarra, Cerruti, Gastaldi, Enrico Gamba, col quadro storico, lasciarono cari e nobili ricordi nella storia dell'arte nostra.

Fu allora che si affermò la trionfatrice scuola del paesaggio, che si poneva sicura sulle orme della pittura francese.

E fu allora appunto che emerse tra voi l'arte schietta del Fontanesi, vero maestro che seppe trionfare della diffidenza, delle inimicizie e di tutti gli ostacoli che l'antico regime artistico, non ancora completamente detronizzato, opponeva agli audaci rinnovatori. E l'Avondo e il Calderini e Carlo Pittara, e Alberto Pasini trassero dal vero la forza meravigliosa delle loro pitture. E così l'illustre Grosso, continuatore dei grandi ritrattisti, e Delleani, il vecchio maestro che mostrò a Venezia l'eterna giovinezza dell'arte. E nella scoltura? Vincenzo Vela venne tra voi — come venivano i maestri della Università — e creò una scuola cara a tutti, sia che si facciano pensosi davanti alle opere del Bistolfi, sapiente evocatore dei sogni d'oltretomba, sia che ammirino le forti e vivaci opere del Calandra, o le fiorite eleganze del Canonica, che alla grazia dell'antico ritratto fiorentino sposa il palpito dell'arte moderna.

E i giovani si affermarono e si fecero strada, — sicchè l'Italia onora oggi negli artisti piemontesi una schiera eletta e operosa. E il Ministro augura che la concordia illumini e protegga sempre l'opera loro.

Il rinnovamento artistico, che ha fatto rifluire nuovo sangue nelle vene dell'arte italiana, è non meno effetto che causa di questo fervido succedersi delle esposizioni nazionali e internazionali. E ad esse hanno dato opera concorde, non solo artisti e uomini eminenti, ma anche — ed è bene — il nostro popolo, così pronto, così vivace, così sollecito nel tendere l'orecchio a una melodia che gli faccia battere il cuore, o a volgere gli occhi a una immagine che lo appaghi di bellezza.

Così è accaduto che quello scambio di correnti, di influenze, di tendenze artistiche — che un tempo assai di rado avveniva e sempre faticosamente, per il tramite delle Accademie — ora è il risultato sempre rinnovantesi di un pronto ed agile ed immediato contatto degli artisti tra loro e dell'anima degli artisti coll'anima del pubblico.

Il Ministro conclude:

I semi nuovi così gettati, quali frutti abbiano dato, dissero altre mostre, e dirà questa italiana che oggi Torino inaugura.

Il ricordo di Massimo d'Azeglio l'illumina di luce viva: par che dica agli Italiani che arte e patria furono sempre ideali concordi e come l'una tenne vivo il culto dell'altra nei tempi oscuri, così ora la patria sente di dover aiutare l'arte, che è gemma fulgente della sua gloria.

Con questo augurio, nel nome del Re, che in ogni occasione, e con fine e felice intuito del bello e del nuovo, conforta e onora arte ed artisti, dichiaro aperta la nuova Mostra dell'arte nazionale italiana.

a) Esposizione nazionale di belle arti in Milano - Autunno 1908.

Intenti e durata dell'Esposizione.

Art. 1. — La Reale Accademia di Brera ha stabilito di aprire nell'autunno del 1908 la consueta Esposizione artistica. In essa accoglierà opere degne di seria considerazione per i pregi del pensiero, del sentimento e della forma.

Art. 2. — L'esposizione avrà sede nel Palazzo della Società per le belle arti in Via Principe Umberto. Si inaugurerà il 17 settembre e si chiuderà il 1° novembre 1908.

Art. 3. — Saranno ammesse opere originali di artisti viventi, non mai esposte in Italia, di pittura e di scultura. Nella sezione di pittura s'intendono compresi i disegni e le incisioni, nella sezione di scultura le placchette e le medaglie.

Art. 4. — Affinchè la Mostra abbia la possibilità di accogliere convenientemente le più importanti manifestazioni di molti artisti italiani, nessuno potrà esporre più di un'opera, escludendosi assolutamente gli inviti.

Art. 5. — Si considereranno come un'opera sola i disegni, le incisioni, le placchette o le medaglie raccolte in una unica cornice che non superi la misura di un metro nel lato massimo, compresa essa cornice.

Art. 6. — Le opere di pittura e di scultura premiate nella preliminare Mostra dei concorsi di privata istituzione faranno parte, senza il preventivo giudizio della Giuria di accettazione, anche della presente Esposizione nazionale.

Notifica delle opere.

Art. 7. — Gli artisti dovranno inviare alla R. Accademia di belle arti in Milano — Palazzo di Brera — *non più tardi del 31 luglio 1908* — la scheda di notifica dell'opera che intendono esporre. La notifica si farà in doppio esemplare su moduli distribuiti dalla segreteria.

Art. 8. — Chi, dopo avere inviata la scheda, desiderasse introdurre qualche variante, dovrà chiederne licenza alla Segreteria dell'Accademia.

Art. 9. — La firma apposta alla scheda di notifica significa formale ed esplicita adesione al Regolamento.

Norme per l'imballaggio.

Art. 10. — Le opere dovranno essere imballate con molta cura in robuste casse di legno, il cui coperchio sarà assicurato con viti e non con chiodi. I dipinti, le incisioni, i disegni, gli acquarelli, i pastelli, ecc., dovranno essere racchiusi in cornici decorose, munendo di cristallo specialmente quelle opere che possano essere danneggiate anche da un leggero contatto.

Per le sculture l'espositore dovrà fornire l'apposito piedestallo.

Riduzioni ferroviarie.

Art. 11. — Gli artisti espositori potranno profittare delle consuete riduzioni ferroviarie del 50 per cento.

I moduli ed i certificati per godere di tali riduzioni verranno spediti ai soli espositori *che ne faranno richiesta.*

Consegna delle opere.

Art. 12. — Le opere dovranno essere consegnate *franche di ogni spesa* al Palazzo della Società per le belle arti (Via Principe Umberto n. 32) dal 15 al 25 agosto 1908.

Alle ore 18 del 25 agosto cesserà irrevocabilmente il ricevimento delle opere.

Art. 13. — Le opere esposte non potranno essere ritirate prima della chiusura dell'Esposizione.

Ammissione e collocamento delle opere.

Art. 14. — Procederà alla ammissione ed al collocamento delle opere un'unica Commissione composta di sette membri.

La nomina di tale Commissione spetterà in parte al Consiglio Accademico, in parte agli artisti che abbiano provato con la scheda di notifica di aver preso parte almeno ad una esposizione nazionale.

Il Consiglio eleggerà un pittore e uno scultore; gli artisti tre pittori e due scultori.

Art. 15. — Gli artisti elettori domiciliati in Milano procederanno alla elezione per mezzo di schede segrete. La votazione, alle cui operazioni avranno diritto di assistere gli artisti elettori, avrà luogo nel Palazzo della Permanente il giorno 12 agosto 1908 dalle ore 9 alle ore 16.

Gli artisti elettori non residenti in Milano invieranno le loro schede manoscritte in busta suggellata, compiegata in una lettera firmata dall'artista stesso e raccomandata.

Art. 16. — Per riuscire eletto occorrerà il suffragio di un quinto almeno dei votanti. In mancanza di tale suffragio il Consiglio Accademico provvederà alla nomina dei Commissari mancanti

Art. 17. — La Commissione così composta sceglierà in se stessa il proprio Presidente. Ne sarà Segretario il Segretario o il Vice-Segretario dell'Accademia.

Art. 18. — La predetta Commissione per procedere nei suoi lavori potrà suddividersi in due sotto-commissioni: pittori da sè e scultori da sè.

Art. 19. — La Commissione di accettazione avrà, come è stato sopra espresso anche l'incarico del collocamento delle opere. Potrà però affidare quest'ultimo ufficio ad una delegazione eletta nel proprio seno.

Art. 20. — Nel tempo in cui la Commissione procederà alla accettazione ed al collocamento delle opere sarà rigorosamente vietato agli espositori ed alle persone estranee l'accesso nei locali della Mostra.

Art. 21. — L'operato della Commissione, tanto per quello che riguarda l'accettazione, quanto per quello che si riferisce al collocamento è inappellabile.

Art. 22. — Si potrà procedere ad una revisione di tutte le opere quando impellenti ragioni di spazio, o la necessità di una degna collocazione, consigliassero a restringerne il numero. A questo giudizio prenderanno parte le Commissioni di accettazione e una rappresentanza del Consiglio Accademico composta di sette membri. Anche questo eventuale giudizio è inappellabile.

Premi.

Art. 23. — In questa Esposizione saranno conferiti tre *Premi Principe Umberto*. Uno di 6,000 lire; altri due di 4,000 lire ciascuno.

Art. 24. — I suddetti premi dovranno essere assegnati, per volontà dell'Augusto Fondatore, alle opere più commendevoli di pittura o di scultura dell'Esposizione. Essi saranno conferiti col solo criterio del merito intrinseco dell'opera.

Art. 25. — Tutte le opere esposte, a qualunque genere o ramo dell'arte appartengano, con qualunque materia o sistema eseguite, possono aspirare ai suddetti premi, purchè:

a) sieno di artisti italiani;

b) vengano esposte dagli autori di esse;

c) non siano mai state precedentemente esposte in pubbliche mostre, nè mai premiate;

d) non abbiano mai ottenuto gli autori di esse il premio Principe Umberto.

Art. 26. — In generale si sottintende che ogni opera esposta aspiri al premio, però è in facoltà di ogni espositore di dichiarare nella scheda di notifica la volontà di escludere la sua opera dalla premiazione; ma le dichiarazioni che non fossero precise ed incondizionate, o che pervenissero all'Accademia staccate dalla notifica, si terranno come non avvenute.

La volontaria rinunzia verrà indicata nel Catalogo.

Art. 27. — Il Giurì chiamato a conferire i premi è nazionale e sarà composto di nove membri. Cinque verranno indicati dalla libera votazione degli artisti espositori, quattro saranno nominati dal Consiglio Accademico.

Art. 28. — La votazione avrà luogo il 19 settembre 1908 nell'Ufficio di Presidenza della Mostra, nel Palazzo della Permanenza. Le urne rimarranno aperte dalle ore 9 alle ore 16.

Art. 29. — Gli espositori presenti in Milano dovranno recarsi di persona a votare valendosi all'uopo di apposite schede.

Art. 30. — Gli espositori non residenti in Milano potranno prender parte alla votazione inviando la scheda a stampa in busta suggellata compiegata in una lettera firmata dal votante e raccomandata.

Delle buste che giungessero dopo le ore 16 del giorno suddetto non si terrà alcun conto.

Art. 31. — Alle ore 16 dello stesso giorno si dichiarerà chiusa la votazione e si procederà allo spoglio delle schede. Funzioneranno da scrutatori quattro artisti elettori. Assisteranno alla votazione ed allo scrutinio il Presidente dell'Accademia, od una persona da lui delegata, ed alcuni membri del Consiglio Accademico.

Art. 32. — Sono valide le schede che porteranno un numero di nomi inferiore ai cinque: ma i nomi che seguissero al 5° o quelli che non fossero abbastanza chiari, o che non stabilissero con sufficiente precisione la identità della persona, saranno tenuti per nulli.

Art. 33. — Appena compiuto lo spoglio, quando non nascano dubbi, le schede verranno bruciate. Sopra ogni dubbio o reclamo decideranno gli espositori presenti.

Art. 34. — I primi cinque indicati dalla votazione degli artisti saranno gli eletti, purchè abbiano raggiunto i venti voti. Nel caso di parità di voti la preferenza sarà decisa dalla sorte.

Art. 35. — Se qualcuno dei cinque eletti, avvisati tosto per lettera, rifiutasse il mandato, verranno chiamati gli altri proposti, sempre in ordine del maggior numero di voti, fino al termine della lista dei candidati che ottennero 20 voti. Coloro che entro tre giorni non rispondessero alla

lettera di nomina saranno ritenuti come non accettanti il mandato. Le operazioni indicate in questo articolo saranno compiute dalla Presidenza dell'Accademia.

Art. 36. — Quando il numero dei votanti non giungesse a 50, la elezione sarà tenuta per nulla; ed allora il Consiglio Accademico eleggerà l'intero Giurì.

Art. 37. — Il Consiglio Accademico sarà pure chiamato ad eleggere i giurati, od una parte di essi, quando la lista di votazione (articolo 35) restasse esaurita senza che il Giurì potesse compiersi o costituirsi.

Art. 38. — Il Giurì costituito legalmente, sceglierà nel proprio seno il Presidente, il Segretario ed il Relatore e procederà al mandato conferitogli seguendo le norme del presente Regolamento.

Art. 39. — Le deliberazioni saranno valide con la presenza almeno di sette membri del Giurì e con l'accordo almeno di cinque di essi. Nel caso di parità di voti si passerà ad una seconda votazione e se questa restasse immutata la maggioranza sarà decisa dal Presidente.

Art. 40. — La relazione del Giurì dovrà categoricamente ed in forma assoluta rispondere al quesito: quali sieno le tre opere esposte, di pittura o di scultura più commendevoli, e quindi degne dei premi, indicando inoltre a quale di esse dovrà assegnarsi il premio di 6,000 lire.

Art. 41. — La relazione con i verbali e gli atti relativi verrà consegnata al Segretario dell'Accademia il quale ne rilascerà ricevuta.

Art. 42. — La decisione del Giurì è inappellabile, quando però le opere premiate corrispondano a tutte le condizioni stabilite dall'art. 25.

Art. 43. — Le opere premiate rimangono di proprietà dell'autore.

Art. 44. — Gli artisti che accetteranno di far parte del Giurì di premiazione s'intende che rinunziano — anche senza averlo espressamente dichiarato — di concorrere ai premi.

Vendite.

Art. 45. — La segreteria dell'Accademia rappresenta gli espositori nella vendita delle loro opere. Aperta l'Esposizione il prezzo di vendita indicato nella notifica non potrà essere aumentato.

Art. 46. — Sul prezzo di ciascuna vendita, anche se fatta direttamente dall'artista, dal proprietario o da altri, si preleverà il 10 %.

Art. 47. — L'espositore non potrà dichiarare invendibile un'opera già notificata come vendibile se non a condizione di versare la prescritta percentuale sul prezzo di notifica.

Art. 48. — Le opere che risultassero vendute anche dopo chiusa la esposizione, ma prima della riconsegna agli espositori, dovranno egualmente sottostare al pagamento della percentuale.

Art. 49. — Il compratore dovrà pagare almeno metà della somma all'atto dell'acquisto, l'altra metà alla chiusura della esposizione.

Art. 50. — Le vendite fatte dalla Segreteria dell'Accademia avranno la preferenza su qualunque altra.

Ingresso all'Esposizione.

Art. 51. — Gli espositori riceveranno una tessera personale di libero ingresso.

Riproduzione delle opere.

Art. 52. — Delle opere esposte non sarà concesso di trarre copia o fotografia senza l'autorizzazione scritta dell'autore, vistata da questa Accademia.

L'Accademia fisserà l'orario e le modalità per le riproduzioni.

Restituzione delle opere.

Art. 53. — L'Economato dell'Accademia è incaricato di fare la restituzione delle opere.

Otto giorni dopo la chiusura della Esposizione le opere che non fossero state ritirate verranno rispedite in porto assegnato all'indirizzo dato dall'Espositore nella scheda di notifica.

Art. 54. — Per le opere in gesso l'Ufficio di Economato potrà richiedere in casi speciali, innanzi della spedizione, un deposito cauzionale che valga a risarcire l'Accademia da eventuali spese di magazzinaggio e di trasporto nel caso che le opere rispedite non venissero prontamente svincolate dai destinatari.

Responsabilità

Art. 55. — L'Accademia non assume alcuna responsabilità per guasti o danni sia che essi si verifichino nello svincolo delle opere, o nelle operazioni di disimballaggio e rimballaggio, sia che accadano nell'interno dell'Esposizione.

L'Accademia non assume inoltre nessuna responsabilità per gli eventuali errori od omissioni nel Catalogo.

Proroga eventuale.

ART. 56. — Se l'Accademia credesse ritardare di qualche giorno la chiusura della Esposizione, il presente regolamento conserverà — anche nel periodo della proroga — ogni sua validità.

Corrispondenza.

ART. 57. — Tutte le comunicazioni dovranno essere dirette al Segretario dell'Accademia, Palazzo di Brera, Milano.

Il Presidente, CAMILLO BOITO.

Il Segretario, VIRGILIO COLOMBO.

CONCORSI

R. Accademia di belle arti in Milano.

Programmi dei concorsi per l'anno 1908.

(Continuazione vedi numero precedente).

ISTITUZIONE GLORIA.

Concorso di architettura.

Premio — L. 700 (lire settecento).

Progetto di un piccolo chiosco per caffè da costruirsi in un giardino pubblico di Milano, su di un'area di circa 30 m² (1).

Si richiedono:

La pianta, le facciate e la sezione in scala da 1 : 20,

Un dettaglio decorativo della facciata principale in scala da 1 : 10;

Uno schizzo prospettico dell'insieme, all'acquarello;

Una descrizione sommaria sui materiali da impiegarsi nella costruzione quando essa dovesse eventualmente effettuarsi.

ISTITUZIONE GIROTTI.

Concorso di arte applicata all'industria.

Premio — L. 500 (lire cinquecento).

Progetto di un grande portalampade per lampade ad arco.

Il portalampade deve essere adattato per il centro di una piazza e dovrà sorreggere un gruppo di sei lampade ad arco. Avrà lo zoccolo in pietra e la parte superiore in metallo.

Si richiedono il disegno od il bozzetto plastico in scala 1 : 10, ed un dettaglio ornamentale al vero.

Questo concorso è riservato ad artisti italiani che siano stati alunni dell'Accademia di Brera.

La proprietà artistica dei progetti premiati nei concorsi Vittadini, Gloria, Girotti e Canonica (architettura), rimane all'autore. Si nota però che i disegni e i bozzetti premiati restano in possesso all'Accademia.

(1) La Planimetria, indicante la posizione in cui dovrà sorgere il chiosco, verrà inviata a chi ne faccia richiesta alla Segreteria dell'Accademia di Brera.

Istituzione Grazioli.

Concorso per le medaglie.

1° Premio — L. 1000 (lire mille).
2° » — » 666.50 (lire seicentosessantasei e cent. 50).
3° » — » 333.50 (lire trecentotrentatre e cent. 50).

Oggetto del concorso. — *Medaglie ottenute da coni d'acciaio.*

Saranno ammessi al concorso gli artisti italiani, anche se dimoranti all'estero, con medaglie ottenute da coni d'acciaio, firmati dall'autore, e da lui incisi nel biennio anteriore al concorso.

Il soggetto delle medaglie è libero. Si richiede però che vi campeggi una figura od un ritratto artisticamente eseguiti.

Si terrà conto, nel giudizio, anche del rovescio della medaglia.

Ogni artista non potrà concorrere che con una sola opera.

Le medaglie presentate al concorso dovranno essere opere originali, eseguite dal concorrente anche nei disegni e nei modelli. Non devono essere copie di altre medaglie, nè essere state esposte in pubbliche Mostre. A parità di merito sarà preferita la medaglia che abbia riprodotto un soggetto storico patrio.

Della medaglia per il concorso si dovranno presentare due esemplari che verranno restituiti dopo il giudizio; però l'autore della medaglia premiata dovrà lasciarli all'Accademia e consegnarne ancora un terzo per il R. Gabinetto Numismatico.

Il premiato non sarà ammesso ad un nuovo concorso, se non dopo trascorsi due altri concorsi d'incisione dall'ottenuto premio.

La Commissione giudicatrice sarà composta di uno scultore, un pittore, uno studioso di storia dell'arte, dal Conservatore del Gabinetto Numismatico e di un incisore di medaglie.

Concorso pel cesello.

1° Premio — L. 1000 (lire mille).
2° » — » 666.50 (lire seicentosessantasei e cent. 50).
3° » — 333.50 (lire trecentotrentatre e cent. 50).

Oggetto del concorso. — *Un lavoro d'arte di cesello a sbalzo.*

Saranno ammessi al concorso i lavori d'arte destinati a qualsiasi uso e di qualunque soggetto, cesellati a sbalzo in lastra d'oro, argento, rame, ottone o ferro, ecc., eseguiti nel biennio anteriore al presente concorso e che non siano stati esposti a pubbliche Mostre.

Il lavoro dovrà essere di composizione e disegno del concorrente, e non copia di lavori consimili, ed in esso dovranno campeggiare almeno una figura od un ritratto artisticamente eseguiti. A pari merito sarà preferito un soggetto storico patrio. Nessun artista potrà concorrere al premio con più di un'opera.

Non si ammettono al concorso i lavori ottenuti con stampi, galvanoplastica, fusioni o qualsiasi altro sistema, dovendo l'opera per il concorso essere esclusivamente lavoro di cesello a sbalzo, in lastra di metallo, eseguito a mano e non altrimenti.

Il cesello premiato rimarrà di proprietà dell'autore, che ne dovrà consegnare all'Accademia una buona riproduzione in fotografia od in gesso.

Il concorrente premiato non sarà ammesso ad altro concorso se non dopo due concorsi di cesello dall'ottenuto premio.

La Commissione giudicatrice sarà composta da uno scultore, da un pittore, da un cesellatore, da uno studioso di storia dell'arte e dal segretario dell'Accademia.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



IL RILIEVO PAESISTICO RINVENUTO PRESSO IL GIARDINO COLONNA.



ON è molto tempo, è passato dall'Ufficio Scavi al Museo delle Terme il rilievo scoperto nell'area demaniale, presso il giardino Colonna, dove si costruisce il villino Mengarini. Il rilievo, già riprodotto, ma da uno zinco mal riuscito, nelle *Notizie* (1), mi sembra meritevole di una migliore edizione, e per questo non ne ho creduto inutile la ripubblicazione nel *Bollettino d'Arte*.

Una parte della composizione, a destra, è perduta insieme a un buon pezzo del margine inferiore.

Al disopra di una elevazione rocciosa, sorge un tempietto, presentantesi di sghembo, formato da un basamento a cui si ascende per una gradinata a sei scalini e da quattro colonne a capitello corintio e munite di alto piedistallo, piantate ai quattro angoli del basamento stesso; colonne che sostengono la piccola trabeazione e il tetto a doppio spiovente con frontoncino sulla facciata anteriore. Delle tre colonne visibili, soltanto due sono conservate; della terza non rimangono che parte della base e parte del capitello. Nel timpano del frontone è rappresentata a rilievo la scena di un uomo, nel centro, assalito da due cani, le cui figure occupano rispettivamente le due ali del frontone: evidentemente Atteone dilaniato dai suoi cani; soggetto convenientissimo al luogo, in quanto che il piccolo santuario campestre è dedicato a Diana, il cui simulacro, nel costume consueto della cacciatrice e nell'atto di tirar d'arco, è collocato nell' interno di esso, su di un plinto quadrangolare, con modinature semplicissime nelle facce. Davanti alla gradinata del tempietto è collocata un'ara, anch'essa presentantesi di sghembo, di forma cubica, pulvinata, con teste di arieti agli spigoli, munita di piccoli gradini alla base e adorna di festoni sulle facce.

(1) *Notizie degli scavi*, 1906, p. 246 seg. Il rilievo è alto m. 0,40; largo m. 0,17.

A sinistra del tempietto — dalla qual parte la roccia offre una maggiore elevazione, fino a superarne il piano del basamento — sorge una quercia, il cui grosso tronco descrive una forte curva verso destra e si biforca in due rami principali, da cui poi si dipartono pochi ramoscelli minori, rivestiti di larghe foglie. Presso la sommità di uno di questi ramoscelli, a sinistra, si libra in aria un uccello, con le ali semichiuse, come nell'atto di raggiungerne la cima per posarvisi. Sotto l'albero, e precisamente sotto il tronco curveggiante, osservasi la figura di una persona seduta di prospetto, disgraziatamente molto danneggiata, con il braccio destro abbassato e la mano, nella quale tiene una siringe, appoggiata alla roccia, secondo un motivo peculiare in composizioni paesistiche analoghe; mentre l'altra sembra portata verso la bocca. Il Gatti pensa che forse bevesse con un *rhyton* (1). La testa è quasi completamente scomparsa, e non ne avanza che la traccia attaccata al fondo del rilievo. Dato lo stato frammentario della figura, di forme alquanto tozze — che ricordano quelle di certi Sileni — non è facile discernere se sia o no vestita — come parrebbe a prima vista — di una specie di corta tunica munita di maniche e stretta alla vita mediante una cintura. Ma dall'avanzo della gamba sinistra, protesa, si riconosce che le gambe non erano umane, ma caprine; ciò che rende indubbia la identificazione — già fatta dal Gatti (2) — della figura per Pan.

La rupe, sulla cui sommità è disposta la composizione di questa prima parte della scena, forma poi lo sfondo di tutta la zona inferiore del quadro: una prima piccola incavatura della roccia, corrispondente sotto la figura di Pan, è occupata da un grosso mastino, la cui *silhouette*, mancante della testa e delle gambe anteriori, si stende di profilo a diritta. Ma ancora più in giù si apre una vera e propria grotta, irregolare, a cui i forti scuri dànno la parvenza di una notevole profondità; si presenta bassa da questa parte, mentre verso destra la sua volta si eleva gradatamente nel tempo stesso che la profondità ne diminuisce. Nell'interno di essa trovasi raccolta una mandria di bovini e di ovini: nell'estremo angolo sinistro, un vitello alza la testa verso la volta in atto di bere alla scaturigine di una cascatella di acqua; segue, a destra, una vacca che abbassa la testa per abbeverarsi all'acqua corrente per terra; di una capra, nascosta dietro la vacca, si vede — sempre a destra — la testa, presentantesi dal di sotto delle mandibole, essendo sollevata in alto come per bere ad un'altra scaturigine d'acqua o per brucare un cespuglio d'erba. A destra di questi animali se ne accalcano degli altri, pecore, montoni e capre. All'esterno una capra, arrampicata tra le sporgenze della roccia e ritta sulle gambe posteriori, solleva la testa verso l'ara per addentare uno dei festoni; di un'altra capra, posta in alto a destra dell'ara, è rimasta soltanto la parte posteriore. Forse altre figure consimili dovevano trovarsi nella parte ora mancante del rilievo.

E i pezzi mancanti non si limitano a quelli dianzi indicati; anche la roccia in più di un punto presenta delle fratture, specialmente là dove forma le volte tanto della piccola grotticella del cane, quanto della grotta maggiore; nei quali punti presentava una più forte sporgenza. Così molto danneggiate sono le figure degli ovini, rimaste in gran parte acefale.

Non ho bisogno di insistere sul genere artistico rappresentato dalla nostra scultura, una volta che mi sono già ampiamente occupato dell'argomento (3); mi

(1) Scritto cit. l. cit.

(2) Scritto cit. l. cit.

(3) *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, *passim*. Sullo schema generale di simili composizioni, p. 161 seg.

limito a qualche breve osservazione relativa al caso particolare. L'oggetto, che, a questo riguardo, più richiamerebbe l'attenzione su di sè, sarebbe la figura di Pan, se effettivamente fosse munito quel singolare abbigliamento di una tunichetta o chitonisco manicato. Il fatto non sarebbe del tutto inverosimile: una qualche analogia si potrebbe trovare in certe erme, rappresentanti personaggi per lo meno affini (1). E non sarebbe inverosimile che Pan, nume strettamente legato con le greggi e le fonti (2), qui ci si presentasse non solo nelle funzioni, ma anche nelle sembianze di un vero pastore. Si pensi che alla sua qualità di nume guerresco (3) si deve se talvolta apparisce coperto di corazza (4).

La minuscola scena, nel frontoncino, di Atteone assalito a destra e a sinistra dai cani, ricorda quella analoga del celebre sarcofago del Louvre (5), limitata al solo gruppo principale e con la differenza che la figura di Atteone si presenta quasi atterrata, per esser meglio adatta alla configurazione del timpano. Gli animali, a cominciare dal mastino, sono modellati con la naturalezza consueta in questo genere di lavori; certe differenze di proporzioni, per altro, potrebbero essere intenzionali, dovute a ragioni di prospettiva, per quanto si debba riconoscere che, in tal caso, l'effetto voluto non sia stato pienamente raggiunto: così non può non risaltare agli occhi la troppa piccolezza — rispetto, per esempio, ad alcune figure degli ovini di parecchio più grandi — del vitello all'estremità sinistra, che forse si sarebbe voluto far figurare come stante nel fondo della grotta.

L'esecuzione del lavoro non è poi accuratissima: con l'eccessivo uso del trapano si può aver conseguito un buon effetto illusionistico nella rappresentazione della natura rupestre del terreno, scabroso e pieno di fessure e di insenature; ma esso rivela una vera imperizia tecnica nella trattazione di altri particolari, come le foglie della quercia, il festone dell'ara addentato dalla capra, il capitello della colonna posteriore del tempietto. Tutto ciò induce a riferire il rilievo all'epoca imperiale alquanto inoltrata. Ma quando si tenga conto del fatto che la composizione, guardata nel suo insieme, contiene una serie di motivi in sè non nuovi, si comprende come non ci sia ragione di dubitare che il nostro rilievo rappresenti una di quelle opere che nel loro genere possono considerarsi originali.

Roma, aprile 1908.

GIUSEPPE CULTRERA.

(1) Si confronti il così detto Midas del Brit. Museum (CLARAC, 726 D, 1736 J; A. H. SMITH, *Catal. of sculpt.* III, n. 1745); e le due erme del Museo Lateranense (GARRUCCI, *del Museo Lateranense*, tav. XXVI; S. REINACH, *Répert. de la stat.* II, p. 525, 7 e 8; HELBIG, *Führer* I², 663, 664); ma, come è noto, non è sicuro che queste due erme rappresentino Pan e una Panisca. Nel rilievo di Telefane con Pan le Ninfe Hermes ed Acheloo (MICHAELIS, *Ann. d. Inst.* 1863, tav. d'agg. L, 3; ARNDT-AMELUNG, *Einzelaufnahmen*, 1254, 6; SVORONOS-BARTH, *Das Athener Nationalmuseum*, tav. LXXIV, n. 1448), la figura di Pan, a giudicare da certe pieghe che nelle riproduzioni si osservano specialmente sulle braccia, potrebbe sembrare che indossasse alcun che di simile; ma poichè per il resto è nudo, è più facile che si tratti di una pelle.

(2) Cfr. MICHAELIS, scritto cit. in *Ann.* 1863, p. 318 seg.; WERNICKE, in *Lexikon* del ROSCHER, III, 1, 1382-88, 1390-95. Cfr. alcuni rilievi della Dalmazia: SCHNEIDER, in *Arch.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich-Ungarn*, IX, 1885, pag. 37 segg.

(3) Cfr. WERNICKE, in *Lexikon* del ROSCHER, III, 1, 1388 segg.; ROSCHER, *Ueber Selene und Verwandtes*, Leipzig, 1890, p. 155 segg.

(4) È ricordato a questo proposito « ein kleiner vierseitiger Altar oder Cippus mit Reliefdarstellung — Pan, bewaffnet mit Helm, Panzer und Schild, — ... » (*Arch. Zeitung*, XXXI, 1871, p. 112); ora nel Brit. Museum. Cfr. ROSCHER *Selene und Verw.*, p. 156; WERNICKE, in *Lexikon* del ROSCHER, vol. cit. col. 1477.

(5) CLARAC, 115, 68; ROBERT, *Ant. Sarkophag-Rel.* III, 1, tav. I.

UN SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO A FERMO.



'INFLUENZA dell'arte di Gentile da Fabriano fu nelle Marche meno sensibile che altrove. Limitata quasi esclusivamente a quella zona che si stende a sud di Ancona, tra Fabriano, Camerino ed i paesi più settentrionali della provincia di Ascoli Piceno, diede origine a sforzi isolati, i quali, dopo essersi associati a tendenze derivanti dai fratelli da Sanseverino, si perdettero a poco a poco nelle prevalenti influenze dell'arte crivellesca.

Pur tuttavia a Recanati, a Matelica, a Potenza, a Genga, ad Albacina, a S. Vittoria in Matenano e in qualche altro luogo delle Marche è possibile trovare le traccie e i ricordi dell'ammirazione suscitata dalle opere di Gentile negli artisti suoi compatriotti.

In questa serie di pitture tengono un posto importante otto tavolette rappresentanti storie di S. Lucia, conservate una volta nella chiesa omonima in Fermo e trasportate ora nella canonica annessa alla chiesa stessa (1).

Le otto tavole, alte m. 0,80 per m. 0,75 di larghezza, sono racchiuse entro cornici dorate, ad archi lobati sorretti da colonne tortili, e in origine dovevano essere riunite certamente in un grande polittico, del tipo di quello di Andrea da Bologna esistente nella piccola pinacoteca municipale annessa alla biblioteca di Fermo.

La storia della santa giovinetta comincia con la scena della vocazione, determinata dall'apparizione di S. Agata, che si mostra a Lucia dormente e distende la mano destra sul capo di lei, in atto di protezione. Quindi la poetica leggenda d'amore e di martirio si svolge nei suoi principali episodi, rappresentati in ognuna delle tavolette, in quest'ordine: S. Lucia dispensa ai poveri le proprie sostanze — S. Lucia è accusata dal fidanzato dinanzi a Pascasio, preside di Siracusa — S. Lucia è sottoposta al martirio del fuoco in presenza del fidanzato, del preside e di altri personaggi e soldati — S. Lucia rimane immobile, sebbene si cerchi, a forza di buoi, di trascinarla in un lupanare — S. Lucia è ferita dal carnefice — S. Lucia è comunicata da un vescovo — Sepoltura di S. Lucia.

La riproduzione di tutte otto le tavolette mi dispensa dal descrivere il loro pessimo stato di conservazione, al quale rimedieranno nel miglior modo possibile i restauri già ordinati dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti.

I ricordi dell'arte di Gentile da Fabriano appariscono in questi graziosi quadretti evidentissimi. La donna inginocchiata, che, vicino a Lucia dormente, assiste all'apparizione di S. Agata, e che si rivede poi nella scena dell'elemosina, in quella dell'accusa dinanzi a Pascasio e nella rappresentazione dei funerali, trova riscontri e analogie in qualche tipo femminile dipinto da Gentile, specialmente nella vecchia

(1) A queste opere accennarono il MORELLI e il CAVALCASELLE (*Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, in *Gallerie nazionali italiane*, II, 202) attribuendole alla scuola umbro-fiorentina e CARLO ASTOLFI, che dubitativamente propose di assegnarle ad Andrea da Bologna (ne *L'Arte*, 1902, p. 193).

zoppa che si vede a destra nella tavoletta della *Presentazione al Tempio* del Museo del Louvre. Il fidanzato della vergine siracusana rappresentato di profilo, col capo coperto da un berrettone a modo di turbante, nell'episodio del martirio del fuoco somiglia



Apparizione di S. Agata a S. Lucia. — *Fermo.* Canonica di S. Lucia.

al così detto autoritratto di Gentile esistente nella grande pala dell'*Adorazione dei Magi*, e nella folla che in questo stesso quadro partecipa al lungo e meraviglioso corteo dei re orientali non sarà difficile riconoscere i prototipi del preside Pascasio, del sacerdote comunicante, del chierico, del vescovo che impartisce l'assoluzione alla salma di S. Lucia e di altre figure delle tavolette di Fermo. Il poetico sentimento della natura che il maestro fabrianese profuse nelle sue visioni di prati stellati di fiori, rivive intiero nell'ignoto pittore dei quadri di Fermo, ove anche

la ingenua concezione del paesaggio, ridotta alla semplice rappresentazione di monti scoscesi, dai vertici disegnati in forme strane, trova riscontro nelle prime opere di Gentile, e precisamente nel S. Francesco della collezione Fornari, nell'altro S. Fran-



S. Lucia dispensa ai poveri le proprie ricchezze. — *Fermo.* Canonica di S. Lucia.

cesco e nel S. Giovanni nel deserto della Pinacoteca di Brera. Pertanto, senza neppure accennare all'amore per le vesti ricchissime, ricamate mirabilmente sui fondi d'oro — che già era generale nella pittura fabrianese della seconda metà del secolo decimoquarto e che l'autore delle tavolette di Fermo e il Massi avrebbero po-

tuto attingere da fonti comuni — abbiamo elementi sufficienti per attribuire le otto storie di S. Lucia non alla scuola umbro-fiorentina, come parve al Morelli e al



S. Lucia dinanzi al preside Pascasio. — *Fermo.* Canonica di S. Lucia

Cavalcaselle, ma ad un maestro marchigiano operante verso la metà del secolo decimoquinto, sotto l'influenza di Gentile.

Passando attraverso l'interpretazione di un temperamento diverso, i caratteri dell'arte di Gentile da Fabriano, pur sempre riconoscibili, appariscono qui or più or meno modificati dalle abitudini e dalle tendenze personali. Scorretto nel disegno

delle figure, specialmente quando esse non sono di perfetto profilo, ma si vedono di faccia o voltate di tre quarti, inesperto negli scorci, uniforme e povero di risorse nel disporre i partiti delle pieghe, assai difettoso nel rappresentare le estremità dei



S. Lucia tra le fiamme. — *Fermo*. Canonica di S. Lucia.

suoi personaggi, il pittore delle tavolette di Fermo è un coloritore vivace, un narratore piacevolissimo che imposta con grande disinvoltura e varietà le sue scene, in cui il profondo senso della vita è espresso con ingenua semplicità, quasi inconsapevolmente. I suoi strani edifici non hanno prospettiva, come il porticato dal

quale S. Lucia distribuisce le proprie sostanze ai poveri, o sembrano sottrarsi alle immutabili leggi della statica, come il baldacchino sotto cui S. Agata appare alla vergine siracusana dormente, ma un brillante sentimento decorativo ne ravviva le



S. Lucia trascinata al lupanare. — *Fermo.* Canonica di S. Lucia.

linee con la ricchezza dei capitelli, dei peducci, delle cuspidi dorate, dei soffitti lumeggiati di stelle. Se non che, a volte, anche questa gaia fantasia diventa infantile desiderio di lusso ornamentale, e allora il pittore moltiplica i fiori aurei sui

vertici o fiancheggia il timpano della chiesuola posta nel fondo della prima tavoletta con eleganti tabernacoli, sproporzionati alla piccolezza dell'edificio.



Martirio di S. Lucia. — *Fermo*. Canonica di S. Lucia.

Nessuna ricerca di effetti drammatici negli episodi, pur così atroci, del martirio. Essi si svolgono su prati fioriti, in un ambiente quieto e felice, come scene di genere, espresse con dolce intimità di sentimento e con grande semplicità di mezzi. Nessuna differenza fra la prima tavoletta, in cui la Santa siracusana col capo appoggiato su una mano dorme come una fanciulla, e l'altra nella quale ella,

in mezzo alle fiamme, leva serenamente lo sguardo dinanzi ai suoi carnefici. È sempre la stessa immagine di umiltà e d'innocenza, il medesimo fascino di purissimi sogni, che l'artista rivela in quella sua visione di luce, d'oro e di fiori, con anima primaverile.



Comunione di S. Lucia. — *Fermo.* Canonica di S. Lucia.

Fot. Gargiolli.

Dello stesso pittore che eseguì le otto tavolette con storie della vita di S. Lucia ho trovato a Fermo un grande Crocifisso nella chiesa dell'Angelo Custode. Il fondo dorato di quest'opera d'arte è stato completamente rifatto e tale restauro ha do-

vuto qua e lì danneggiare anche i contorni delle figure, ma la personalità del maestro trasparisce evidente ad ogni segno e ad ogni pennellata, e non è possibile esitare un momento nell'attribuzione. Si confrontino, ad esempio, il profilo della Maddalena inginocchiata con quelli di S. Lucia nella scena del fuoco e nell'epi-



Sepoltura di S. Lucia. — *Fermo*. Canonica di S. Lucia.

Fot. Gargiolli.

sodio della denuncia al preside Pascasio, il S. Giovanni della Crocifissione col soldato che si vede a capo scoperto nella tavoletta rappresentante l'uccisione della vergine siracusana, il volto del Cristo con quello dello storpio nel quadretto della distribuzione delle ricchezze ai poveri, con quello di S. Lucia morta e con altri

parecchi che sarà facile ritrovare nei gruppi dei carnefici e degli armati; si guardino in fine i medesimi difetti del disegno, particolarmente sensibili nelle mani, dalle dita filiformi e uncinate; si osservi il modo di lumeggiare con tocchi bianchi le parti in rilievo, indizio di una identità assoluta nei procedimenti tecnici, e si dovrà ammettere senz'altro che la leggenda di S. Lucia e il Crocifisso della chiesa dell'Angelo Custode sono usciti dalla mano di un solo pittore.



Maestro delle Storie di S. Lucia. — Crocifissione. — *Fermo*. Chiesa dell'Angelo custode.
Fot. Gargiolli.

Quest'ultimo dipinto ci offre qualche nuovo elemento di studio che nelle tavolette dedicate alle storie della Santa di Siracusa non appare. Voglio alludere alle ricerche anatomiche ben visibili nel corpo nudo del Redentore e ai tentativi di esprimere l'intimo strazio della Vergine, di S. Giovanni e della Maddalena. Questa pretesa di espressione psicologica, che ottiene spesso dei risultati felici, specialmente nella figura della Maddalena, non trova riscontro nelle tavolette della chiesa di S. Lucia. Ma non è da meravigliarsene, perchè nella Crocifissione il pittore si tro-

vava dinanzi ad un soggetto ormai elaborato da una lunga tradizione iconografica, che aveva stabiliti tipi fissi e convenzionali da prendere a modello, mentre nelle storie della Santa siracusana, per la stessa indole narrativa dell'argomento, aveva



Ignoto della metà del sec. XV. — Madonna col Bambino e Angeli. — *Fermo*. Pinacoteca civica.

libero campo alle sue fantasie decorative e alla sua poetica ingenuità di facile novellatore.

Negli episodi della leggenda di S. Lucia rare volte i lembi delle vesti si attorcono calligraficamente nelle gotiche curve; pur tuttavia non mancano esempi

di questo vezzo nel mantello della donna che assiste alla disputa tra la giovinetta e il preside Pascasio e nel drappo disteso dietro le spalle del preside stesso, nel tovagliolo che regge con la mano destra il chierico nella scena della comunione di S. Lucia, negli orli delle vesti di Pascasio e di uno dei dignitari, i quali guardano la Vergine tra le fiamme, e nel manto di una delle femine che partecipano alla sepoltura della Santa. Assai più spiccata questa tendenza al complicato drappeggiare goticizzante si vede nelle mezze figure della Madonna e di S. Giovanni dipinte sulle formelle poste alle estremità del braccio trasversale della croce esistente nella chiesa dell'Angelo Custode. Nè tale carattere può maravigliare in un imitatore di Gentile, il quale, molto probabilmente, formò il proprio stile sulle opere giovanili dal maestro fabrianese lasciate nelle Marche.

Sarebbe invece più interessante conoscere in qual modo, dopo Allegretto Nuzi e Francescuccio Ghissi e prima di Gentile, dei fratelli da S. Severino e di Ottaviano Nelli, cioè in un periodo che va dal 1370 circa agli ultimi anni del secolo, lo stile gotico si sia diffuso nelle Marche e nell'Umbria, ma disgraziatamente non conosciamo ancora — e forse non conosceremo mai — i documenti artistici di quell'epoca di transizione, e dobbiamo rimpiangere sempre più vivamente la perdita delle opere di quei maestri, i quali, come Olivuccio di Ciccarello e Maestro Paolo Anconitano, per il tempo in cui lavorarono potrebbero gittare forse qualche luce sull'importantissimo problema (1).

Comunque sia, abbiamo nelle Marche opere d'arte, le quali dimostrano che il dilagare delle forme gotiche non si arrestò a Gentile, ai fratelli da Sanseverino e ai loro seguaci, ma continuò dopo di loro e indipendentemente da loro.

Fra queste opere, perchè meno nota e non ancora pubblicata, mi piace qui di segnalare l'elegante Madonna col Bambino, fiancheggiata da due angeli e seduta su un ricchissimo trono marmoreo, esistente nella pinacoteca municipale di Fermo. Questa graziosa tavola, la cui esecuzione deve essere posta intorno alla metà del secolo decimoquinto, si riconnette a quel movimento largo e non ancora sufficientemente studiato, che sembra attestare l'importanza degli scambi internazionali nella pittura della fine del Trecento e dei primi anni del Quattrocento.

ARDUINO COLASANTI.

(1) Maestro Paolo Anconitano morì prima del 1423. Olivuccio di Ciccarello dipingeva già nel 1386 e doveva essere artista di notevole valore, se nel 1429 Filippo Maria Visconti gli ordinava per il Santuario di Loreto un'*Adorazione dei Magi*, pagatagli la forte somma di 50 fiorini d'oro (Cfr. A. GIANANDREA, *Olivuccio di Ciccarello pittore marchigiano del secolo XV*, in *Nuova rivista Misena*, 1900, 179.

LA CAMPANA DI S. MARCO DI FIRENZE



'IMPORTANZA delle raccolte del Museo di S. Marco, così doviziosamente ricco d'insigni opere d'arte e di memorie gloriose che si riferiscono non solo alla storia del vecchio convento Domenicano, ma ancora alle vicende d'uno dei periodi più agitati e più fortunosi della vita fiorentina del quattrocento, si è accresciuta in questi giorni con un oggetto di singolarissimo interesse nei rispetti della storia come in quelli dell'arte.

È la celebre campana che, donata al convento da Cosimo il Vecchio de' Medici, chiamò tante volte a raccolta il popolo fiorentino per udire la fatidica parola di Fra Girolamo Savonarola, flagellante i depravati costumi dei tempi e inneggiante a quelle libertà pubbliche insediate dalla munificenza e dall'ambizione di casa Medici.

È quella campana che i fiorentini chiamarono *la Piagnona,* perchè il suono dei suoi cupi e funerei rintocchi accompagnava il pianto dei cittadini commossi dalle prediche del Frate banditore della fede, riformatore dei costumi, apostolo di libertà.

Cosimo di Giovanni de' Medici riedificò sul luogo di un antico e cadente monastero di Frati Salvestrini un nuovo e splendido edifizio nel quale ottenne da Papa Martino V la facoltà di trasferire i frati Domenicani che abitavano allora il modesto ospizio annesso alla chiesa di S. Mamiliano sulla Costa di S. Giorgio.

Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi, l'architetto favorito di Cosimo per il quale aveva eretto il sontuoso palagio familiare e le splendide dimore campestri asili ospitali di letterati e di artisti, diresse la costruzione del nuovo convento, nel quale seppe associare alla semplicità austera prescritta dalle costituzioni dell'ordine religioso le gentili manifestazioni del suo genio artistico.

Ogni parte di quell'ampio fabbricato è un ricordo della munificenza Medicea, perchè Cosimo il Vecchio ad ogni cosa necessaria ed utile per la nuova sede dei Domenicani volle provvedere, disponendo che a perpetuare il ricordo dell'opera sua figurassero dovunque gli stemmi suoi col campo seminato di palle o, come araldicamente sono denominate, di torte.

Così anche il campanile esile che s'innalza ardito sopra un fianco della chiesa e che nonostante le corrosioni prodottevi dalle intemperie lascia intravedere tuttora l'originale eleganza delle sue forme, apparisce simpaticamente adorno d'un fregio cosparso di palle di laterizio, rosseggianti sul fondo di color calcina. Ed a spese di Cosimo il Vecchio fu fatta anche l'unica e grossa campana che accordando la bellezza delle sue forme con quella del suo campanile doveva aver parte essenziale in tanti avvenimenti che si svolsero nella chiesa e nel monastero sottostanti.

Suonò dapprima la campana ad onore e gloria del munifico fondatore, salutò nel 1436 i frati che dal modesto asilo di S. Mamiliano scendevano, grati alla liberalità del Medici, ad occupare una così splendida residenza e suonò più tardi per eccitare i cittadini a scuotere quella supremazia che insidiava l'indipendenza della vecchia Repubblica.

Suonò a stormo per adunare gli amici del Savonarola e gli oppositori de' Medici e chiamarli alla difesa del convento in quella famosa notte dell'8 aprile 1498, quando le orde de' Palleschi e degli Arrabbiati lo strinsero quasi d'assedio e lo



Campana di S. Marco. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

invasero, penetrando per un passaggio sotterraneo che lo poneva in comunicazione col vicino edifizio della Sapienza (1).

(1) A tempo del Savonarola il numero dei frati di S. Marco era talmente accresciuto che la Signoria concesse loro l'uso dei locali dell'edifizio della Sapienza cominciato a costruire a spese di

Il Frate, arrestato in quella notte sulla soglia della porta della libreria, venne trascinato nelle carceri d'onde non uscì che il 23 maggio successivo per essere tratto al patibolo.

Gli sdegni che le prediche del Savonarola avevano suscitato nella Curia Romana, l'odio de' Medici e de' loro seguaci, le ire partigiane suscitatesi in modo estremamente violento non ebbero sfogo sufficiente nemmeno dopo il supplizio del frate e la dispersione delle di lui ceneri.



Campana di S. Marco. — Medaglione della Vergine.
Firenze, R. Museo di S. Marco.

Si catturarono e si bandirono, se non si uccisero, i suoi partigiani più caldi, si confinarono i suoi frati fuori dei domini della Repubblica, si proibì sotto comminatoria di gravi pene di parlar perfino del Savonarola e delle sue opere.

Ma la Signoria di Firenze, divenuta strumento passivo della Curia Romana e de' Medici, spinse la sua sete di vendetta fino a prender determinazioni che confinavano col ridicolo. Si volle condannare perfino quella campana che nella notte fatale aveva levato il suo suono per chiamare a raccolta i cittadini, e Tanay dei

Niccolò da Nazano. I frati collegarono il nuovo locale al vecchio per mezzo di un corridoio sotterraneo che attraversava la via del Maglio, oggi via Lamarmora.

Nerli, accanito *pallesco*, che sedeva allora come Gonfaloniere, propose al Consiglio, che di buon grado l'accolse, che la campana dovesse esser punita (1).

Una schiera di *Arrabbiati* animata da un istinto selvaggio, la distaccò dal campanile e la precipitò sulle fabbriche del convento in guisa che essa restò mutilata: e poi, in mezzo ad una ridda di popolo forsennato, venne il 30 giugno trascinata dai somari per le vie della città e frustata dal boja. Ma questo sfogo di pazzo furore non parve ancora adeguato a punire le colpe della campana, la quale condotta nel locale dell'Opera del Duomo, fu acconciata in modo che potesse ancora suonare nonostante le lesioni subite e poi bandita da Firenze e relegata nel campanile della solinga chiesa di S. Salvatore al Monte.



Campana di S. Marco. — Particolare del fregio. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

Narrano gli storici che lassù, sul colle delizioso di S. Miniato essa fece udire per la prima volta il suo suono quando nella sottoposta chiesa si celebravano l'esequie di quel Tanay de' Nerli che l'aveva condannata!

Dopo venti anni, le ire partigiane si erano cominciate a calmare. I ricordi del Savonarola erano stati soffocati colle minacce di pene, i frati avevano potuto ottenere di ritornare nello stato fiorentino, a 110 miglia dalla città, colla speranza di poter dopo restituirsi a S. Marco.

Intanto alcuni di loro, sia presso Papa Giulio II, sia presso il Gonfaloniere ed i Priori della Repubblica, facevano insistenti pratiche perchè la bandita campana fosse liberata dalla pena del bando e restituita a S. Marco. Ed ottennero difatti la

(1) Le deliberazioni relative alla condanna della campana furono prese il 20 giugno del 1498.

desiderata grazia il 5 giugno del 1509 profittando degli entusiasmi e delle allegrezze in mezzo alle quali si trovava la Signoria per la presa di Pisa.

Questa concessione comunicava il giorno successivo 6 giugno ai confratelli esuli da Firenze, frate Stefano da Castrocaro in una lettera della quale ho potuto rintracciar la minuta tra certe carte che si conservano nel Museo di S. Marco (1).

Nell'anno stesso la campana potè salutare coi suoi rintocchi i Domenicani che reduci dall'esilio tornavano a riprender possesso del loro convento, dopo che esso era stato riparato dai danni prodottivi dalla rabbia dei partigiani di casa Medici.

Duecentonovantanove anni dopo, proprio negli stessi giorni 5 giugno, la campana di S. Marco suonava per l'ultima volta!

Allorquando venne precipitata dal campanile essa era rimasta assai danneggiata: battendo violentemente da un lato, perdette un frammento del suo labbro



Campana di S. Marco. — Particolare del fregio. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

inferiore e nel rovesciarsi restò priva della parte superiore della corona o maniglia che doveva sorreggerla e collegarla al mozzo. L'Opera di S. Maria del Fiore, che a quei tempi era ciò che oggi si direbbe un ufficio d'arte, ebbe incarico di acconciare la campana in guisa che essa fosse posta in condizioni da potere scontare la sua condanna di relegazione sul campanile di S. Salvatore al Monte e Simone del Pollajolo, architetto conosciuto meglio col soprannome del *Cronaca*, fu, come risulta da un documento dell'archivio dell'Opera (2), l'artefice che riuscì a risolvere un problema di per sè stesso arduo.

(1) Sono interessanti frammenti dell'archivio di S. Marco, che io sto ora appunto ordinando ed illustrando.

(2) Nell'archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore in un libro di Deliberazioni dal 1491 al 1498 a Carte 116.t si legge:

« MCCCCLXXXXVIII - Die IX eiusdem mensis julii.

Ex commissione excellentium Sex Dominorum, relatu Signorini eorum preceptoris impotuerunt Simoni del pollajuolo quod ejus operam impendat in appendenda campana remota ex campanile fratrum Sci Marci ad campanile fratrum S. Francisci observantie extra portam S. Miniatis ».

Attorno ai tronconi dei sei bracci della spezzata corona egli adattò certi anelli di ferro che per mezzo di sbarre, di tiranti, di chiavarde e di viti accomodò e collegò ad un grossissimo mozzo di legno di quercia, fasciato tutt'all'intorno di reggetta di ferro.

In tal modo la campana potè esercitare ancora il suo ufficio fino ai nostri giorni.

Ma dopo tre secoli, l'ingegnoso artifizio del Cronaca aveva pur esso risentito le conseguenze del tempo. I ferramenti si erano ossidati e corrosi, le chiavarde, per quanto sostituite da legature di filo di ferro, avevano perduta ogni consistenza, il legno cominciava ad imporrarsi ed un pericoloso movimento di distacco della campana dal mozzo si era già manifestato. Aggiungasi che il continuo percuotere



Campana di S. Marco. — Particolare del fregio. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

del battaglio in due punti identici aveva logorato talmente la campana da ridurne lo spessore a pochi centimetri.

Un'accurata visita di tecnici rilevò il pericolo imminente che la campana potesse precipitare, staccandosi dal mozzo, e che per effetto dei colpi di battaglio avesse potuto rompersi e frantumarsi.

Fu per queste ragioni che venne deciso di trasportarla nel vicino Museo, ricco di tante memorie Domenicane, sostituendola con una esatta riproduzione che oggi si sta lavorando nell'antica fonderia Rafanelli di Pistoja.

Ed ora la storica campana, così sottratta al pericolo d'un'estrema rovina, presenta la sua massa elegante rivestita di stupende decorazioni, sotto le arcate Michelozziane del chiostro di S. Domenico, ai piedi del campanile dal quale venne calata.

Pari a quella della sua storia, che ho fin qui brevemente riassunta, è l'importanza artistica di questa campana, monumento e documento degno del secolo aureo, dell'arte che la vide fondere e dello splendore di Cosimo *Pater Patriae* che la fece fare.

A differenza di quanto si osserva in tutte le antiche campane, in quella di S. Marco non si leggono nella lunga iscrizione nè l'anno della fusione, nè il nome dell'artefice che la eseguì.



Campana di S. Marco. — Particolare del fregio. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

L'iscrizione, che trascrivo interamente per correggere tutte le inesatte versioni che se ne sono date finora, è la seguente:

✠ CRISTVS · REX · GRORIE ? · VENIT
IN · PACE · ET DEVS · HOMO · FACTVS · EST.
✠ VIR · CLA · COSMVS · MEDICES · IO · F.
ME · SVIS · IMPENSIS · FACIVNDVM · CVRAVIT.
✠ VT · STATVTIS · TEMPORIBVS · SACRA . DEO
CELEBRANTVR · GLORIA · IN · EXCELSIS · DEO ✠



Campana di S. Marco. — Particolare del fregio. — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

Questa iscrizione di caratteri epigrafici del rinascimento è in tre versi che occupano la parte superiore della campana.

Al disotto di essa ricorre tutt'all'intorno un fregio alto 6 centimetri nel quale si vedono in gran numero putti vaghissimi, divisi fra loro o aggruppati in geniali

composizioni. Di questi putti taluni sono fermi in attitudine di cantare o di suonare degli strumenti: i più danzano animatamente ora sciolti fra loro, ora tenendo colle mani delle fasce svolazzanti. Questa ridda grandiosa e animatissima, è divisa in quattro tratti separati fra loro da stemmi Medicei sostenuti da due putti alati e fiancheggiati da vasi di forma elegantissima.

Gli stemmi sono a forma di teschio di cavallo ed hanno nel campo nove palle o torte, mentre in generale Cosimo il Vecchio usò lo scudo con otto palle. I vasi sono, in piccole proporzioni, una riproduzione della celebre fontana di marmo che Donatello scolpì per il giardino de' Pazzi e la riproduzione è così fedele che le anse del vaso sono formate dai delfini che furono lo stemma della famiglia Pazzi.

Un esame anche fugace delle forme, del carattere, del movimento di quella miriade di putti leggiadri riporta immediatamente il pensiero a quelli in attitudini identiche che Donatello scolpì nella Cantoria di S. Maria del Fiore e più particolarmente a quelli che adornano il pergamo esterno della Cattedrale di Prato e la base della Giuditta sotto la loggia della Signoria. E da questo confronto si affaccia spontaneo alla mente il nome di Donatello ed il carattere dell'opera non fa che avvalorare una supposizione che può avere forma di un giudizio.

D'identico stile, ma meno belli per esecuzione, sono i tondi di bassorilievo che campeggiano nei due opposti lati della campana: in una è effigiata la Vergine col Bambino in mezzo a quattro angeli; nell'altro è S. Domenico, pur esso in mezzo a quattro angeli.

Attorno al primo tondo è l'iscrizione: *Ave · Maria · gratia · plena · Dominus tecum*; nel contorno dell'altro si legge: ✠ *Scs · Dominicus · Fundator · ordis · pdicatoru.*

Fra il fregio di putti e la linea dei medaglioni ricorre un ornato di archetti divisi fra loro da una specie di fiordaliso arrovesciato: tutto il resto della campana non ha altra decorazione che dei semplicissimi listelli.

Com'è stato detto, manca la data che potrebbe contribuire alla ricerca dell'autore e del fonditore della campana; ma cotesta data può stabilirsi quasi con certezza, perchè quando i Domenicani entrarono nel 1436 a S. Marco, la chiesa era già compiuta ed il campanile doveva aver già la sua campana per chiamare i fedeli alle funzioni. Ammettendo anche che dapprima si fosse potuto adoperare una campana più antica, l'esecuzione di quella che reca il nome del committente dev'essere avvenuta vivente sempre Cosimo di Giovanni che, come si sa, morì nel 1464. La data approssimativa non esclude affatto la supposizione che Donatello possa aver fatto il modello della campana, perchè egli morì due anni dopo di Cosimo.

Fra gli argomenti che possono avvalorare l'attribuzione non sono certo privi di attendibilità quelli che Donatello ebbe da Cosimo il Vecchio altre commissioni di lavori e che aveva bottega a comune con Michelozzo, il quale, incaricato della ricostruzione e dell'adornamento del nuovo convento, può essersi valso molto ragionevolmente dell'opera del suo insigne compagno di lavoro.

Ad ogni modo, è fuori dubbio che le decorazioni della campana hanno tutto il carattere e tutto il sentimento Donatellesco e che in origine dovevano avere quella delicatissima finezza di esecuzione che oggi s'intravede soltanto, perchè le intemperie, il pulviscolo e gli altri agenti atmosferici hanno prodotto ossidazioni e corrosioni che sarebbe dannoso, anche se fosse possibile, eliminare.

La campana è oggi esposta all'ammirazione dei visitatori del Museo di S. Marco

collegata tuttora al suo mozzo, grossolano di forme, mal ridotto; ma che merita di esser conservato perchè costituisce di per sè stesso un documento della di lei storia e perchè è dimostrazione del modo ingegnoso col quale un artefice illustre seppe trovare gli espedienti meccanici per utilizzare ancora la mutilata e perseguitata campana.

Giugno 1908.

GUIDO CAROCCI.



Campana di S. Marco. — Medaglione con S. Domenico.
Firenze, Museo di S. Marco.

LA RICOSTRUZIONE DEL CAMPANILE DI VENEZIA E DELLA LOGGETTA DEL SANSOVINO.

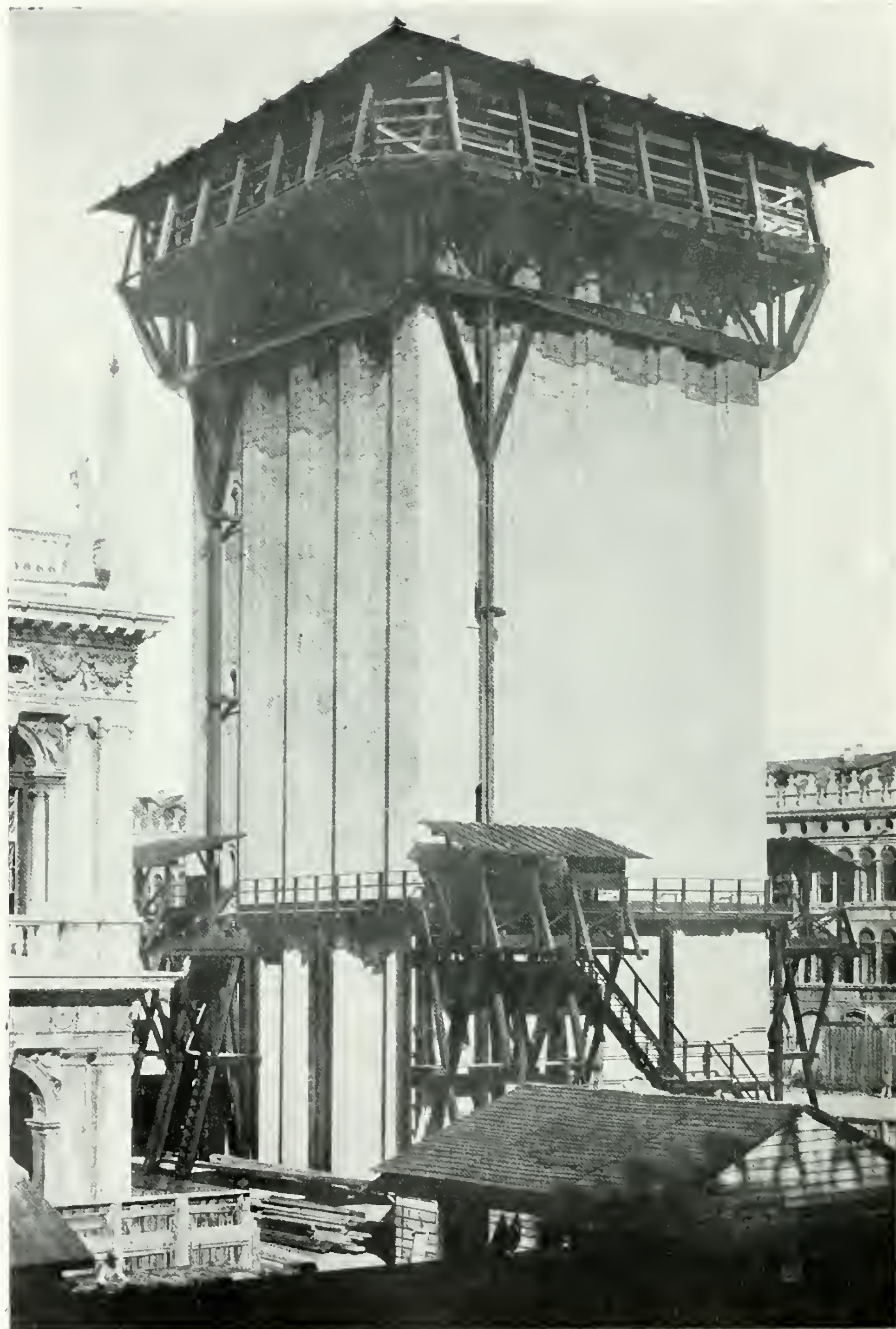


La commozione profonda che percorse tutto il mondo il 14 luglio 1902, quando a un tratto si divulgò la notizia della caduta del glorioso campanile di S. Marco, le discussioni che, dopo il primo istante di dolore e di sconforto, subito sorsero sulla convenienza di riedificare il colosso abbattuto, le polemiche le quali tennero dietro all'inizio dei lavori, hanno suscitato e tenuto desto un vivissimo interesse intorno alla grande opera che da cinque anni si viene tenacemente compiendo sulla meravigliosa piazza veneziana, in quell'angolo che è situato a specchio della laguna, fra la basilica, il palazzo ducale e le Procuratie nuove e che, cinto da un alto steccato, è divenuto ora centro di una fatica febbrile, compiuta con intelligenza, con amore e con devozione in mezzo a difficoltà di ogni natura.

Ormai il troncone potente si leva già di nuovo sulla sua base e presto la grande nave riavrà la sua antenna che sembrava guidarne il cammino verso la gloria e verso l'infinito, ma insieme con questo lavoro di riedificazione un altro più paziente, più industre, più arduo ne fu compiuto per restituire all'ammirazione e alla gioia degli uomini futuri la stupenda armonia della loggetta Sansoviniana. Di questo lavoro mirabile è giunto il momento di offrire qualche primizia ai lettori del *Bollettino d'Arte*.

E' noto che, crollato il campanile, dal Ministero della pubblica istruzione veniva subito inviato a Venezia l'architetto Giacomo Boni, con l'incarico della reggenza dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti e con la speciale missione di stabilire le cause del disastro e di provvvedere contemporaneamente al ricupero dei preziosi frammenti della loggetta del Sansovino.

Il Boni si mise subito all'opera col maggiore impegno; con ogni cautela fu iniziato lo sgombero delle macerie, distinguendo dai materiali non più utilizzabili tutti quei frammenti che, per quanto piccoli e informi, pur tuttavia avrebbero potuto servire alla futura opera di ricomposizione. Tutti questi avanzi vennero, a cura del Boni, trasportati nell'interno del Palazzo Ducale e disposti a seconda delle loro condizioni e importanza in alcune stanze terrene e nel cortile del palazzo stesso. A dimostrare quale difficoltà dovette presentare questo primo lavoro di semplice cernita e classificazione del materiale e come ad esso si debba in gran parte il successo ottenuto di poi, basterà qui ricordare che il gruppo in terracotta dorata rappresentante la Vergine con Cristo bambino e S. Giovannino, opera del Sansovino, che si trovava nell'interno della loggetta, in una nicchia di marmo, venne raccolto in **millescicento** pezzi!



Stato attuale dei lavori del Campanile di S. Marco.

Del pari in condizioni disastrose erano ridotti i cancelli del Gai e le quattro statue del Sansovino, rappresentanti Minerva, Apollo, Mercurio e la Pace, già situate entro quattro nicchie sul prospetto della Loggetta.

Il restauro di tutte queste opere d'arte, iniziato dal Boni (1), venne poi continuato dall'architetto Luca Beltrami, successivamente incaricato della ricostruzione del Campanile e della Loggetta, ed ebbe compimento sotto la direzione dell'attuale Commissione succeduta al Beltrami con lo stesso incarico e composta degli ingegneri Moretti, Orio, Donghi, Manfredi e Lavezzari (2).



Gai. — Cancelli della Loggetta del Sansovino.

Per assicurare alla storia le condizioni di tutto il materiale appartenente a quella squisita creazione che era la loggetta Sansoviniana e per aver modo di controllare l'onestà dei restauri, vennero prese fotografie e fatti calchi in gesso di tutte le statue e di tutte le decorazioni nello stato in cui il crollo le aveva ridotte (3), quindi venne affidata la prima statua (Minerva) alle cure del veneziano cav. Emanuele Munaretti, il quale con grande perizia ne condusse a termine felicemente il restauro.

Sulle traccie del già fatto dal Beltrami e con gli stessi intendimenti artistici, la nuova Commissione, a cura dell'architetto Moretti, al quale in modo speciale veniva affidato l'incarico della ricostruzione della Loggetta, volle innanzi tutto che fossero adunati e collegati in complete unità architettoniche, atte a guidare in modo scrupoloso l'opera di riedificazione, tutti i pezzi che avevano costituita la Loggetta,

(1) Luglio 1902-marzo 1903.
(2) 23 agosto 1903.
(3) 7 maggio 1903.






Minerva, Apollo, Mercurio, La Pace. — *Venezia.* Loggetta del Sansovino.

in modo che ne risultasse una parziale ricomposizione architettonica, sufficiente a dare con la massima precisione quanto era necessario agli studi di grafica ricostruzione e a stabilire la misura della parziale rinnovazione delle parti, scegliendo quelle di cui era possibile il restauro e la riduzione da quelle che necessariamente si dovevano rinnovare.



Iacopo Sansovino. — Sacra Famiglia. — *Venezia*. Loggetta del Sansovino.

Vennero anche messi insieme i frammenti dei capitelli e di tutte le altre decorazioni, che sui corrispondenti calchi furono plasticamente completate, nella forma e nei motivi.

Compiuti con buona fortuna questi studi preliminari (1), vennero iniziati veri e propri lavori di restauro e ricostruzione, i quali sono già a buon punto per me-

(1) Dal settembre 1903 a tutto il maggio 1904 durarono gli studi per la ricomposizione della loggetta. Nel gennaio del 1907 ebbero principio i lavori di ricostruzione.

rito di una feconda cooperazione, in cui direzione, operai e restauratori hanno proceduto con un affiatamento che poteva scaturire soltanto dal desiderio di veder risorgere al più presto quel miracolo di eleganza raffinata e di vigoria che era costituito dall'insieme del campanile e della loggetta.

Oggidì risultano perfettamente restaurate le quattro statue di bronzo del Sansovino e le famose valve del Gai, sulle quali il crollo del campanile aveva lasciate



Iacopo Sansovino. — Frammenti della Sacra Famiglia.

traccie gravissime. È racconciata e rinnovata buona parte del materiale costituente il prospetto della loggetta, cioè base, piedistalli, nicchie e trabeazione; sono restaurati e rifatti pilastri e colonne con i loro capitelli ricchi di fogliami, i cunei degli archi delle tre porte (negli intradossi dei quali viene incastonata quasi per intiero la decorazione originale), chiavi d'arco, fregi, festoni e le ferrate delle tre porte del prospetto.

Questo materiale, a mano a mano che è approntato dagli scalpellini riquadratori e dagli scultori ornatisti, viene provvisoriamente messo in opera, per modo che ora, nell'interno del Palazzo Ducale e precisamente sotto la loggia detta dei

Senatori, risultano in assieme l'angolo N. E. della facciata, la porta vicina e la seconda nicchia aderente a questa medesima.

Sono inoltre preparati, per la messa in opera provvisoria, pilastri nuovi e vecchi



Iacopo Sansovino. — Sacra Famiglia (durante il restauro).

di marmo greco bianco-venato, colonne di cipollino verde, di greco bianco-fasciato, una di rarissima breccia corallina — che venne composta con i frammenti di due colonne della frantumata loggetta — e un'altra di marmo *sette basi dorate*, la quale fu ricavata da un vecchio masso pervenuto a Venezia dall'Asia in epoca romana.

Altri marmi rari, destinati al restauro della loggetta sono depositati nel cantiere del Campanile nel quale trovano posto anche i laboratori per il restauro e per il parziale rinnovamento delle parti architettoniche e decorative del capolavoro sansoviniano, onde si può star certi che, anche per la scelta del materiale, la nuova loggetta riprodurrà perfettamente quella travolta il 14 luglio 1902.

Non si deve infine dimenticare l'opera del fiorentino Pietro Zei, conservatore del Museo archeologico della sua città, il quale, venuto degnamente in fama per la mirabile ricomposizione del celebre vaso François, da lui fatta sotto la guida del prof. L. A. Milani direttore del Museo, fu chiamato a ricostituire il gruppo di terracotta dorata rappresentante la Sacra Famiglia.

Non senza commozione noi ripensiamo allo sgomento che deve avere assalito l'artefice dinanzi ai milleseicento frammenti di quella rovina che dovette sembrare irreparabile. Pur tuttavia Pietro Zei si mise con fede al lavoro e giorno per giorno, provando e riprovando, sentì crescere le speranze di rendere a noi l'opera bella, vide disegnarsi di nuovo, a poco a poco, l'opulenza delle belle forme di Maria e sorridere la gaiezza del putto e ricomporsi l'armonia del bel gruppo, al quale mancano soltanto la testa, le due spalle e le coscie del S. Giovannino, polverizzate dall'urto formidabile (1).

(1) Il lavoro di ricomposizione di questo gruppo di terracotta fu iniziato dal Zei il 25 settembre 1902 e continuato fino al novembre dello stesso anno, nel quale fu interrotto, avendo il restauratore dovuto recarsi a Firenze. Ripreso nel luglio 1903 fu completato alla fine del settembre del medesimo anno.



Iacopo Sansovino — Frammenti della Sacra Famiglia.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

PADOVA. — Acquisto di ceramiche per il Museo civico. — È stato concesso al Museo civico di Padova un sussidio di lire duecento per rendere possibile l'acquisto di cinquecentotrenta cocci di ceramiche padovane dei secoli XV e XVI, provenienti da uno scavo.

Fra i molti piatti, bocali e scodelle facilmente ricomponibili, si trovarono dieci pezzi di un grande bacile (piadena) del diametro di m. 0,407, decorato con una testa di giovane uomo, dalla berretta rossa e dalla zazzera bionda, opera di incerto, ma valente artista padovano del secolo XV.



Tale oggetto deve dirsi assai più unico che raro, giacchè nella raccolta delle ceramiche del Museo civico di Padova, che è pure assai copiosa, nessuna se ne trova di tali dimensioni e di tale bellezza, fatta eccezione soltanto per il celebre tondo a firma *Nicoleti*; ma questo non fu mai un piatto d'uso, sibbene l'insegna della fabbrica, esposta sulla via. Mancava dunque prima d'ora nel Museo padovano un oggetto che provasse essere le locali boccalerie del quattrocento salite a vera importanza artistica anche nelle comuni stoviglie e la piadena acquistata mediante il contributo del Ministero è venuta a colmare la lamentata lacuna e a renderci certi che artisti provetti non disdegnarono di decorare anche taluna di tali stoviglie.

LIGURIA.

GENOVA. — Deposito di opere d'arte nel Museo civico. — Nella ex chiesa di San Francesco in Genova esistevano alcuni quadri di mediocre valore artistico, ma di una qualche importanza locale, perchè eseguiti da pittori liguri. Poichè quelle opere si trovavano in un sotterraneo angusto e completamente buio, il Ministro ha consentito che esse venissero date in deposito al Museo civico di Genova.

EMILIA.

PARMA. — Acquisto di un disegno di Biagio Martini per la R. Galleria. — Per la R. Galleria di Parma è stato acquistato in questi giorni un disegno di Biagio Martini, rappresentante la *Festa della luna*, festa tutta speciale ai bassi fondi parmigiani fino alla metà del secolo passato. Questo disegno ha quindi il merito di serbare il ricordo di usi locali, e deve considerarsi come un documento grafico degno di conservazione, anche per il pregio della sua esecuzione.

SARDEGNA.

SASSARI. — R. Museo di antichità. — Il signor Tommaso Tamponi di Terranova Pausania, a mezzo del sig. Vincenzo Dessì, ha donato al R. Museo di Antichità di Sassari una iscrizione cartaginese, una statuetta e due teste frammentate di terra cotta, parecchie monete puniche ed imperiali romane, trovate in una sua proprietà in Terranova presso le mura dell'antica Olbia.

MONUMENTI.

VENETO.

BELLUNO. — Chiesa di S. Stefano. — Il Ministero ha concesso un contributo di L. 750 nella spesa necessaria per il restauro degli affreschi che decorano la cappella Cesa nella chiesa di S. Stefano in Belluno.

VENZONE. — Duomo. — Il Ministero concorrerà con L. 2350, pari ad un terzo della spesa necessaria, per urgenti lavori al campanile della cattedrale di Venzone.

MANIAGO. — Chiesa di S. Mauro. — Il ministero ha conceduto un sussidio di L. 1000 nella spesa necessaria per lavori di consolidamento alla chiesa di S. Mauro in Maniago.

LOMBARDIA.

DUEMIGLIA (Cremona). — Chiesa di S. Sigismondo. — Il Ministero ha conceduto un concorso di L. 2000 nella spesa necessaria per la sistemazione della copertura della chiesa di S. Sigismondo in Duemiglia.

MONTICELLI. — Chiesa di S. Pietro. — Si è conceduto un sussidio di L. 300 per lavori di restauro da eseguirsi nella chiesa di S. Pietro a Monticelli.

S. BENEDETTO PO. — Chiesa. — Si sono pagate L. 1000 per lavori di restauro eseguiti alla chiesa di S. Benedetto Po.

PIEMONTE.

TORINO. — Porta Palatina. — Pei lavori di restauro che, a cura del Municipio di Torino, si stanno eseguendo alla Porta Palatina (Porta Principalis Dextera della cinta augustea) il Ministero ha pagato un contributo di L. 5000.

SUSA. — Cattedrale. — Si è approvata una spesa di L. 1995 per riparazioni alla copertura del campanile della Cattedrale di Susa.

EMILIA E ROMAGNA.

BOLOGNA. — Palazzo Grassi. — In aggiunta alle L. 6560,24 già erogate pel restauro ed il consolidamento del Palazzo Grassi in Bologna, è stata ora autorizzata una spesa ulteriore di L. 2000.

GUIGLIA — Pieve di Trebbio. — Per urgenti lavori eseguiti alla Chiesa il Ministero ha contribuito con L. 400, ed ha pure promesso di contribuire con L. 4000 nella spesa di L. 12,700 necessaria per condurre a termine il restauro del monumento.

CODIGORO. — Abbazia di Pomposa. — Per lavori di consolidamento necessari alla chiesa di Pomposa il Ministero ha concesso un contributo di L. 1000.

FORLI'. — Chiesa di S. Mercuriale. — Per urgenti lavori al tetto della chiesa si è pagato un contributo di L. 254.

LUGO. — Chiesa di S. Maria di Fabriago. — Il Ministero concorrerà per L. 1000 nella spesa di L. 3500 necessaria per il restauro del campanile di S. Maria di Fabriago.

RAVENNA. — Chiesa di S. Maria in Porto fuori. — È stata approvata una spesa di L. 2200 per restauri agli affreschi del presbiterio e dell'abside nella chiesa di S. Maria in Porto fuori.

— **Mausoleo di Teodorico.** — E' stata approvata una spesa di L. 2300 per urgentissime riparazioni alle pareti esterne del Mausoleo di Teodorico.

— **Chiesa di S. Apollinare in Classe.** — Si è approvata una spesa di L. 6000, necessaria per l'urgente restauro delle capriate sulla nave centrale.

TOSCANA.

FIRENZE. — Certosa del Galluzzo. — Per urgenti lavori di consolidamento alla chiesa ed alla sagrestia della Certosa del Galluzzo è stata approvata una spesa di L. 1800.

PISTOIA. — Chiesa di S. Giovani Fuorcivitas. — Il Ministero ha concesso L. 1000 come suo contributo in una prima serie di lavori per l'importo di L. 4500, destinati al riordinamento del presbiterio e del corpo della chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas.

LUCCA. — Chiesa di S. Francesco. — Si sono pagate L. 200 a titolo di contributo nei lavori in corso nella chiesa di S. Francesco.

PISA. — Chiesa di S. Francesco. — Si è approvata una spesa di L. 1500 per il completamento della guglia del campanile.

SIENA. — Cattedrale. — Come contributo nei lavori di importanza artistica che, a cura dell'Opera, si stanno eseguendo nella Cattedrale di Siena, il Ministero ha pagato una somma di L. 1000..

CORTONA. — Chiesa di S. Domenico. — Si è pagata una somma di L. 1500 come contributo nella spesa per i restauri della chiesa di S. Domenico in Cortona.

— **Chiesa di S. Maria Nuova.** — Si sono pagate L. 400 come contributo nella spesa per restauro di una vetrata istoriata del secolo XVI.

CAPANNORI. — Pieve. — Il Ministero concorre con L. 300 nella spesa necessaria per le riparazioni al campanile della pieve di Capannori, danneggiato dal fulmine.

MONTERIGGIONI. — Chiesa dei SS. Salvatore e Cirino. — Si è approvata una spesa di L. 305 per l'impianto di parafulmini nella chiesa dei SS. Salvatore e Cirino.

— **S. Salvatore a Badia a Isola.** — Su richiesta dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, il Ministro della Pubblica Istruzione, onorevole Rava, ha autorizzati i lavori di risarcimento della bella tavola della maniera di Duccio, che conservasi nella chiesa di S. Salvatore a Badia a Isola (Monteriggioni) affidandone l'esecuzione al sig. Domenico Fiscali, dal quale è già stata condotta a termine l'opera di consolidamento. Nello stesso tempo l'on. Rava faceva stanziare una maggior somma di lire ottocentocinquanta per i definitivi restauri del dipinto e per il suo trasporto su tela di rame, dei quali restauri sarà effettuata l'esecuzione nel prossimo anno finanziario.

MARCHE E UMBRIA .

URBINO. — Chiesa di S. Bernardino. — Per lavori di consolidamento e di risanamento è stata approvata una spesa di L. 2300, nella quale il Ministero concorre per L. 1500.

SENIGALLIA. — Palazzo Baviera. — E' stato accordato un sussidio pel restauro degli stucchi del Brandani che decorano il palazzo Baviera in Senigallia.

CINGOLI. — Chiesa di S. Esuperanzio. — Si sono pagate L. 250, contributo del Ministero nella spesa per lavori alla chiesa di S. Esuperanzio di Cingoli.

ARQUATA DEL TRONTO. — Rocca medioevale. — Per la prosecuzione dei lavori di restauro alla Rocca medioevale di Arquata del Tronto è stata approvata una spesa di L. 7200.

PERUGIA. — Oratorio di S. Bernardino. — Da un privato proprietario era stata iniziata la costruzione di un fabbricato a ridosso dell'oratorio di S. Bernardino; da questa costruzione sarebbe stato deturpato il monumento, e sarebbe anche stato alterato l'aspetto pittoresco del luogo. Accordatisi Comune e Governo comprarono parte dell'area in cui si intendeva edificare, per l'altra parte costituiscono a favore del monumento una servitù di non costruire. La spesa sostenuta fu di L. 7000, delle quali L. 3600 a carico del Governo.

FOLIGNO. — Chiesa di S. Maria infra Portas. — E' stata approvata una spesa di L. 888,70 per riparazioni agli affreschi.

ASSISI. — Chiesa di S. Chiara. — E' stata approvata una spesa di L. 600 per le riparazioni necessarie agli affreschi che decorano le vele ed i costoloni dell'abside nella chiesa di S. Chiara in Assisi.

LAZIO.

CORNETO TARQUINIA. — Palazzo Vitelleschi. — Il palazzo Vitelleschi di Corneto Tarquinia, importantissimo monumento, fu acquistato alcuni anni or sono dal Comune, in seguito ad accordi col Ministero che promise di eseguirvi i necessari lavori di restauro, e di adattarlo poi a sede dell'interessante Museo Etrusco-Tarquinense. A soddisfazione completa di questa promessa è stata ora approvata la spesa necessaria per tale adattamento (L. 21.413,33).

TOSCANELLA. — Chiesa di S. Pietro. — Il Ministero ha ordinato urgenti lavori di riparazione ai tetti della chiesa per un importo di L. 1166,39.

ROMA. — Chiesa di S. Maria del Popolo. — Sono stati approvati lavori, dell'importo di L. 585.20, per riparare alcuni danni nella copertura in piombo della cupola.

— Circo di Sallustio. — Per lavori di conservazione ai ruderi del circo di Sallustio è stata approvata una spesa di L. 1700.

PROVINCIE MERIDIONALI.

BAJA. — Tempio di Venere. — Mentre si stanno facendo le pratiche necessarie per l'espropriazione dei terreni circostanti ai ruderi del Tempio di Venere, il Ministero ha intanto ordinata l'esecuzione degli urgenti lavori di consolidamento con una spesa di L. 5668,92.

TROPEA. — Chiesa dell'Annunziata. — Si è stanziata una somma di L. 1000 come contributo del Ministero nei lavori da eseguirsi alla copertura della chiesa della SS. Annunziata in Tropea.

GALATINA. — Chiesa di S. Caterina. — E' stata approvata una spesa di L. 2000 per le riparazioni alla copertura a cielo della chiesa di S. Caterina in Galatina.

MONTESANTANGELO. — Tomba di Rotari. — Si è approvata un spesa di L. 2737,30 per lavori suppletivi alla Tomba di Rotari in Montesantangelo.

CAPOCOLONNA. — Tempio di Giunone Lacinia. — L'azione del mare e lo scorrimento del banco d'argilla su cui pesava il tempio di Giunone Lacinia ne hanno ormai fatto sparire quasi tutti i resti. Rimane ancora una colonna, e il Ministero per impedire che anche questa vada perduta, ha deliberato una spesa di L. 11,800 per il consolidamento del terreno ov'essa sorge.

SICILIA.

PALERMO. — Chiesa della Magione. — Il Ministero concorre con L. 1000 pari a metà della spesa prevista per lavori di isolamento e ripristino della chiesa della Magione.

— Cappella di S. Antonio Abate. — Per riparazioni occorrenti alla cappella di S. Antonio Abate nel Palazzo Chiaramonte di Palermo, si è approvata una spesa di L. 2000.

— Palazzo della Favara. — Per urgenti lavori al Palazzo della Favara o Castello di Mare dolce, è stata approvata una spesa di L. 2000.

— Chiesa di Casa Professa. — E' stata approvata una perizia, dell'importo di L. 6000, per lavori di riparazione al rivestimento marmoreo nelle cappelle della chiesa di Casa professa in Palermo. La spesa sarà sostenuta per 2000 lire dal Ministero e per L. 4000 dal Fondo per il culto.

MESSINA. — Cattedrale. — Per lavori di assicurazione e ripristini saltuari occorrenti ai musaici della volta della piccola abside meridionale del Duomo, il Ministero concorre con una somma di L. 1500.

— Chiesa di Montevergine. — Si è concesso un contributo di L. 2000 nella spesa prevista pei lavori occorrenti per la conservazione degli affreschi del Paladino nella chiesa di Montevergine.

MONREALE. — Chiostro di S. Maria Nuova. — E' stata approvata una spesa di L. 2000 per lavori di sistemazione e di risanamento nel chiosto di S. Maria Nuova.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — Chiostro di S. Domenico. — E' stata approvata una spesa di L. 1900 per lavori di ripristino e di restauro nel chiostro di S. Domenico in Cagliari.

CABRAS. — Catacombe di S. Salvatore. — E' stata approvata una spesa di L. 900 per difendere dalle infiltrazioni d'acqua le catacombe di S. Salvatore.

FORDONGIAMES. — Chiesa di S. Luxorio. — È stata autorizzata una spesa di L. 1950 per lavori di consolidamento alla chiesa di S. Luxorio in Fordongiames.

PLOAGHE. — Chiesa di S. Michele di Salvenero. — Per lavori di consolidamento alla chiesa medievole di S. Michele di Salvenero è stata approvata una spesa di L. 1900.

OZIERI — Chiesa di S. Antonio di Bisarcio. — Si è approvata una spesa di L. 2000 per lavori di consolidamento alla chiesa medioevale di S. Antonio.

VARIE.

Inaugurazione degli affreschi di Cesare Maccari a Loreto.

Giovedì 16 corrente in Loreto ebbe luogo la consegna dei lavori di decorazione della cupola di quel Santuario, eseguiti da Cesare Maccari. Il Ministro della Pubblica Istruzione, on. Rava, che si fece rappresentare alla cerimonia dal Direttore generale delle antichità e belle arti, comm. Corrado Ricci, inviò al Maccari il seguente telegramma:

« Nel giorno in cui l'arte sua ed il suo nome conseguono un nuovo trionfo nell'inaugurazione di un'opera altamente geniale, per cui l'insigne Basilica lauretana avrà maggior vanto e decoro, mi è grato inviarle auguri, congratulazioni ed il mio cordiale saluto ».

Il comm. Guglielmo Arena, Direttore Generale dei culti, portò all'autore degli affreschi della cupola lauretana il saluto del Ministro di grazia, giustizia e dei culti, on. Orlando.

Al pomeriggio, nella sala terrena del Palazzo Regio ebbe luogo un concerto al quale intervennero il Prefetto e il Sindaco di Ancona, l'on. Valeri deputato al Parlamento, le autorità cittadine, i rappresentanti degli onorevoli Rava ed Orlando e una folla di artisti, di giornalisti, di amici, convenuti da ogni parte d'Italia a festeggiare l'artefice illustre.

Durante questo ricevimento, al quale è seguito un pranzo offerto agli ospiti dal comm. Lorini, amministratore della S. Casa, il comm. Corrado Ricci ha detto, in onore di Cesare Maccari, il seguente discorso:

« Fra le più divine città d'Italia, la cui arte è storia e la cui storia è arte, una ve n'ha, che il mondo ama, come si può amare una creatura, d'anima e di forme bellissima; ed è Siena. Essa, pur tra le lotte interne e le fiere guerre e le più fiere pestilenze, non cessò mai di sognare un suo incantevole sogno di bellezza. Volle perciò coperte di pitture tutte le pareti e le volte del tempio e della casa; i carri, i vessilli, gli scrigni, le culle, i cofani nuziali, le bareile, i feretri; volle istoriati i pavimenti; volle, sulle mura e sugli altari, l'opera fine degli orafi; volle sempre che sui ruvidi muri splendesse un vivido fiore araldico; sempre, dovunque, con l'arte, nascendo, pregando, amando, combattendo, morendo.

Cesare Maccari è nato in quella città: dove, attento dapprima alla voce che veniva dai marmi di Jacopo della Quercia e del Marrina, si diede alla scultura; poi, meglio attratto da quella più lusinghiera che moveva dai cori dipinti via via da Duccio sino al Sodoma, passò alla pittura; e la scultura gli valse ad essere più severo e più risoluto nel modellar col pennello.

Quando si recò la prima volta a Roma, egli aveva già in patria trattata la pittura monumentale. Non v'andò dunque a formarsi, ma a temprarsi: e la tempra crebbe di solidità, allorchè, passato a Venezia, s'immerse nel mare vivido e profondo dell'arte che, sòrta con Tiziano, mise capo al Tiepolo, raccogliendo gli splendori di Paolo e le ire violenti del Tintoretto.

Fu dopo quel bagno che il Maccari, tornato a Roma, dipinse il Sudario. E ben si vede! Tiepolo, che squillava ancora nell'anima di lui, riempe di echi e di rombi l'ardita volta.

Però il Maccari efferma tosto la sua personalità nei dipinti dell'abside, dove col *S. Francesco di Sales innanzi la chiesa di Carmagnola*, e col *S. Anselmo al Concilio di Bari*, entra nell'àmbito storico.

Dopo, seguirono anni penosi pel pittore, durante i quali ei fu costretto a lavorare pel mercato artistico; forse solo una *Pietà* per Cassibile di Messina e la *Deposizione di Papa Silverio* tennero elevato il suo animo, pronto ad affrontare e a vincere il concorso per gli affreschi della Sala del Senato, da quali move la sua fama. Chi può infatti, una volta visto, dimenticare Appio Claudio, il fiero e cieco vegliardo che solleva la fronte contro l'ambasciatore di Pirro, o il vuoto che s'è fatto intorno a Catilina, che i senatori sogguardano agitati d'ogni parte, e Cicerone investe con la terribile parola?

Ma a che dire queste cose a voi, conoscenti di lui e dell'opera sua? Voi tutti sapete come, in seguito, egli ha proceduto, e procede, con sicuro passo sopra una via gloriosa, dipingendo il Plebiscito di Roma e i funerali del Re Galantuomo, nel Palazzo di Siena; decorando l'abside della Cat-

teatrale di Nardò e la cappella Franci pure in patria, compiendo l'immensa e magnifica opera che oggi s'inaugura, preparandosi a ritrarre i grandi fasti della giurisprudenza nella sala maggiore del Palazzo di Giustizia.

Cesare Maccari è oggi l'artista sovrano dell'affresco: il magnifico, immortale campo d'azione degli Italiani, ora disgraziatamente negletto. Pittori grandi come i grandi nostri, altre nazioni hanno. La Spagna ha Velasquez e Murillo: il Belgio, van Eyck e Rubens; l'Olanda, Rembrandt e Franz Hals. Nessuno di loro, nè i minori, trattarono la vasta pittura, sposata, in nozze indissolubili, al monumento, così nelle liete e soleggiate case romane, come nelle cupe catacombe; nelle vaste chiese che popolò di angeli e di santi, e nei palazzi dove si affermò il libero spirito dei Comuni; nelle cappelle sepolcrali, dove cantò i Novissimi, e nei castelli feudali dove cantò la forza.

La storia dell'affresco è quasi intera la storia della pittura nostra. Giotto, mercè sua, esprime a Firenze e ad Assisi la dolce leggenda francescana, e all'Arena di Padova la vita di Gesù; poi, a Firenze la primavera della Rinascenza getta le fiamme dei suoi nuovi fiori con Masolino e con Masaccio nella Cappella Brancacci, mentre per celle del Monastero di S. Marco passa, soavemente salmodiando, l'arte dell'Angelico. Sempre con l'affresco Filippo Lippi glorifica a Prato il martirio di S. Giovanni e di S. Stefano, e a Spoleto la incoronazione della Vergine. Il fecondo Benozzo Gozzoli racconta, in dieci città d'Italia, il Vecchio e il Nuovo Testamento, nonchè i fatti di S. Francesco e di S. Agostino; mentre la leggenda della Croce, che lega il mistero della prima morte (quella d'Adamo) alla tragedia della morte di Gesù Cristo, susurra parole nuove e profonde nei dipinti di Pier della Francesca. E segue il poderoso Mantegna, con gli affreschi degli Eremitani, dove l'ammirazione dell'antico si fonde al vigore d'un'arte nuova e (come nel Melozzo da Forlì) la sapienza della prospettiva alla genialità più libera delle forme.

Il Pintoricchio, decorando, con fasto e con gusto insuperato, l'appartamento Vaticano, sembra voler coprire di fiori e di fronde l'abisso della feroce anima di papa Borgia. Luca Signorelli intanto squilla ad Orvieto le trombe del Giudizio finale, di contro all'apparir pauroso dell'Anticristo, in contrasto con Leonardo che sorprende sulle labbra di Gesù rassegnato e dolente l'accusa al traditore, sollevando un tumulto di pensieri e di dolori nell'anima dei discepoli.

Nel frattempo Ghirlandaio, con ben diverso suono, celebra la bellezza e la grazia della vita fiorentina, dolendosi solo che non sia da frescare tutta cinta delle mura urbane. Poi giungono sull'arena dell'arte Raffaello e Michelangelo. Il primo riassume nella Sala della Segnatura la più elevata illustrazione del sentimento artistico, umanistico e religioso, parafrasando il concetto di Pico della Mirandola « *La filosofia cerca la verità, la teologia la trova, la religione la possiede* ». Michelangelo, il nostro più prodigioso nomo, nella Sistina, con ispirito veramente dantesco, affronta il problema dei misteri biblici e dei destini riserbati alle creature, nel vasto affresco dove le sibille dai paurosi apotegmi, e i profeti solenni, preconizzanti immense sventure umane, incorniciano il grande soggetto della creazione del mondo. Poi, anche quando le tristi lotte consacranti per tre secoli la schiavitù d'Italia, sono finite, l'opera dei nostri pittori s'affatica a consolare; e il magico tripudio del Correggio e i fulgori scenici del Tiepolo sono come il soffio di primavera che, co' suoi colori e i suoi canti, scorre e si libra, inconscio e divino, sui campi delle sconfitte e sulle terre battute dal dolore.

Grazie a voi, Cesare Maccari che con l'arte e la grande opera vostra mi avete pòrto argomento a quest'inno per l'affresco. Voi siete oggi il maggiore fra i continuatori di quell'arte magnifica, perchè col valore tecnico avete pienamente raggiunto l'effetto artistico; e con l'effetto artistico, il risultato, a così dire, *morale* dell'opera, nell'espressione dei caratteri e dei sentimenti.

Caratteri e sentimenti, di cui non so quale artista moderno abbia mai dipinta maggior somma: chè voi, dalla necessità degli argomenti, siete stato chiamato ad estendere l'opera vostra nel mondo sopranaturale dell'allegoria, del misticismo e della religione, come nel mondo reale della storia; e questa risvegliar tanto nell'èra antica, nella medioevale e nella rinascente, quanto ricercar nella moderna, tra le pagine del nostro Risorgimento.

Sono folle d'eroi del pensiero, della politica e della fede, che voi avete dipinto; sono fasti di grandezza e di gloria; sono scene di martirio e di coraggio... tutte esaltanti nobili sentimenti e nobili conquiste dello spirito sul corpo, del corpo sulla schiavitù, pel trionfo cristiano dell'anima e per la libertà laica della patria.

Maestro, per quanto avete fatto di bello e di buono, io vi porto il plauso e il ringraziamento del Ministro dell'Istruzione e del Sottosegretario di Stato — e, in loro nome e mio, (nell'atto che s'inaugura il nuovo monumento d'arte) vi auguro che la vita e la salute v'assistano al compimento degli affreschi che ora, con giovanile entusiasmo, avete intrapresi in Roma, dove ogni alta idea ed ogni opera bella s'eternizzano nella storia e nella gloria.

1° Convegno dei Musicologi Italiani in Ferrara.

A Ferrara, in occasione delle feste tricentenarie in onore del grande organista ferrarese Gerolamo Frescobaldi, si è riunito il primo Convegno dei Musicologi Italiani.

S. E. il Ministro Rava delegò a rappresentarlo il dott. cav. Alberto Salvagnini della Direzione generale di Belle Arti.

Il Convegno fu aperto, nelle splendide sale del Castello Estense, il 30 maggio, con discorsi dell'on. Niccolini deputato di Ferrara e presidente del Comitato frescobaldiano, dell'ing. Righini presidente del Consiglio Provinciale, del rappresentante il Ministero dell'Istruzione, del bibliotecario prof. Agnelli e del presidente effettivo prof. Guido Gasperini, che riassunse gli scopi del Convegno e lesse i telegrammi augurali del Ministro Rava e del Direttore generale delle Belle Arti commendator Corrado Ricci.

Erano presenti i direttori di Conservatorii musicali maestri Gallignani (Milano), Fano (Parma) e Bossi (Bologna), i bibliotecari Gasperini, Bonaventura, D'Angeli, Agnelli, Vattielli, i prof. Barini, Chilesotti, Montefiore, Bas, Bernardi, ed altri. Notevoli le adesioni dei musicologi Cametti, Franchi-Verney, padre Geisser, Radiciotti, Tebaldini, padre Amelli, Torchi, De Guarinoni, Terrabugio, Galli, Zampieri, Gandolfi, Pascolato, Wiel, Torri, D'Arienzo, D'Atri, Favara e di molti altri studiosi e maestri.

Nelle adunanze tenutesi dal 30 maggio al 3 giugno fu costituita l'*Associazione dei Musicologi Italiani* e ne venne approvato lo statuto, deliberando insieme che essa aderisca, come sezione italiana, alla Società Internazionale di Musica (Int. Musik-Gesellschaft). L'Associazione, pur mirando a fini di alta cultura, si propone per ora uno scopo iniziale modesto, ma di pratica utilità immediata: la ricognizione e la catalogazione di tutte le opere formanti il patrimonio musicale della Nazione, disseminate nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati, per servire di base ad una grande edizione critica delle opere dei nostri classici.

La Società ha nominato il suo primo Consiglio Direttivo (che durerà in carica 2 anni) nelle seguenti persone: Presid., Gasperini — Vice-presidenti: Bonaventura e Vatielli — Consiglieri: Chilesotti, D'Angeli e Montefiore — Segretari: Derenzis e Liuzzi — Economo Azzoni.

Il primo atto della Associazione è stato quello di accogliere l'invito del prof. Guido Adler di Vienna, di fare in Italia ricerche per la raccolta dei trattati teorici di musica del Medio-Evo: con che essa è entrata senz'altro nel campo dell'azione.

Sono stati poi proposti ed approvati i seguenti ordini del giorno:

1° — « L'Assemblea dei Musicologi Italiani, riuniti per le prima volta a Ferrara in occasione « delle feste Frescobaldiane, fa voti perchè il Ministro della Pubblica Istruzione voglia provvedere « colla massima sollecitudine a che sia compilato nelle biblioteche degli istituti musicali governativi, « dai rispettivi bibliotecari, il catalogo delle opere musicali; e a che, nelle biblioteche pubbliche « governative in cui si trovano ragguardevoli raccolte di musica, si dia l'incarico a quei funzionari « delle biblioteche che hanno competenza in materia, o quanto meno ai soci della nostra Associa-« zione di curare la ricognizione e la catalogazione di tutte le opere musicali.

2° — « L'Associazione dei Musicologi Italiani, fa voti perchè il Ministro della Pubblica Istru-« zione voglia aggiungere alla Commissione permanente per l'arte musicale una sezione per gli « studi musicologici in Italia e, come già avviene da tempo presso altre nazioni e come fu caldeg-« giato dal Congresso internazionale delle scienze storiche a Roma, voglia istituire apposite cattedre « di musicologia negli Istituti musicali, nelle Università e negli Istituti superiori.

3° — « L'Associazione dei Musicologi Italiani delibera di nominare una commissione com-« posta del presidente onorario on. *Niccolini*, del cav. *Salvagnini*, del prof. *Barini*, del maestro « *Montefiore* e del conte *Di San Martino* con l'incarico di curare l'attuazione effettiva dei voti del « Congresso ».

PERUGIA. — Furto di un corale miniato in danno dell'Abbazia di S. Pietro — In seguito al furto di un corale miniato in danno dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia, furono arrestati il dott. Ruggero Oddi e certo Ottavio Pulignani. Sottoposti entrambi a giudizio, con sentenza del Tribunale di Perugia in data 24 ottobre 1907, confermata dalla Corte di Appello il 14 gennaio 1908, furono condannati a nove mesi di reclusione per ciascuno. Avverso tali sentenze l'Oddi e il Pulignani produssero in Cassazione un ricorso che fu rigettato il 9 aprile u. s.

CONCORSI

Scuola della medaglia.

È aperto un secondo concorso al posto di professore di modellatura e composizione della Regia Scuola dell'arte della medaglia, con lo stipendio di lire 4,000 annue.

Il posto di professore, cui è anche affidata la direzione della Scuola, acquista, attesi gli alti fini che questa si propone, una speciale importanza nel campo artistico.

Le domande degli aspiranti accompagnate dai documenti prescritti e dai titoli, dovranno essere fatte pervenire alla Direzione Generale del Tesoro (Div. V^a) non più tardi del giorno 10 settembre 1908.

Insigne Artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon.

Concorso Agostini.

Il concorso è aperto a tutti i giovani romani, i quali coltivano l'architettura e non hanno passato il ventottesimo anno di età il giorno fissato per la presentazione del lavoro prescritto dal seguente tema Nei ventotto anni non saranno computati quelli trascorsi nel servizio militare obbligatorio. Il premio è fissato in Lire 1500, dalle quali dovrà essere detratta la tassa di R. M.

Chi ha già riportato il premio Agostini non potrà ripresentarsi al concorso.

Il tema da svolgersi per l'attuale concorso è il seguente:

Un Edificio per un Istituto di Belle Arti in stile Classico Romano.

Dovrà contenere opportuni locali per l'insegnamento della pittura, della scultura, dell'architettura, della geometria, della prospettiva e della storia dell'arte; vi dovranno essere le camere per i professori e per l'amministrazione; dei magazzini, l'abitazione del direttore, quelle per il basso personale, l'aula per le conferenze, una grande sala per l'esposizioni delle opere degli alunni, o per i concorsi e quanto è necessario ed utile al completo funzionamento dell'Istituto.

L'edificio, con la fronte principale di M. 220 $\times$ 90, compresa la parte a giardino, consterà di sotterraneo, piano terreno, due piani superiori ed eventualmente di un piano attico, limitato ad una parte dell'edificio.

Si richiedono i seguenti disegni acquarellati a colori: *a)* Pianta generale, con la sistemazione a giardino dell'area scoperta, nel rapporto 1 : 200. *b)* Pianta del piano terreno dell'edificio. *c)* Pianta del primo piano dell'edificio medesimo. *d)* Il prospetto principale con ombra a 45 gradi. *e)* Una sezione con ombra pure a 45 gradi. I disegni richiesti dai commi b-c-d-e saranno eseguiti nel rapporto di 1 : 100. *f)* Un particolare a semplice contorno delle parti principali dell'edificio in scala di 1 : 20.

Otto giorni incirca dopo la presentazione dei disegni, i concorrenti dovranno fare una prova estemporanea, per la quale sono concesse ore 8 di tempo. Vi si dovrà svolgere un tema architettonico, sviluppato con pianta, prospetto e sezione, in tavole di m. 0,40, per lato. Il giorno, l'ora ed il luogo in cui si farà questo esperimento saranno indicati all'atto della consegna dei disegni innanzi mentovati. Le opere dei concorrenti, colle rispettive prove estemporanee, saranno esposte al pubblico nelle sale della Congregazione per tre giorni prima e dopo il giudizio. Il giudizio pronunziato dalla Congregazione è inappellabile. Le opere premiate divengono proprietà della Congregazione.

Chiunque intende concorrere, il giorno 1° aprile 1909, dalle ore 11 alle 13, dovrà consegnare al Segretario, nella residenza della Congregazione sull'attico del Pantheon, la fede di nascita ed il foglio di congedo militare. Se il concorrente avrà i requisiti richiesti dalle precedenti norme, riceverà una scheda colla quale sarà ammesso a consegnare le sue opere ed a prender parte alla prova estemporanea.

I disegni richiesti dai precedenti commi a) - f) dovranno essere accompagnati da una lettera chiusa e suggellata con entro scritti il nome, il cognome ed il domicilio dell'autore e da una breve nota in cui sia spiegato il concetto al quale quest'ultimo si è ispirato. Tanto la nota quanto la lettera e ciascuno dei disegni a) - f) dovranno essere contrassegnati con un medesimo motto distintivo dell'autore, e dovranno essere presentati, insieme alla scheda di ammissione al concorso, il giorno 3 aprile 1909 dalle ore 11 alle 13, nelle sale del Pantheon; fuori dei quali termini di tempo non saranno più accettati. Si avverte inoltre che la Congregazione non s'incarica di ritirare nè dalla Dogana nè da alcuno ufficio di spedizione i lavori che eventualmente le fossero diretti.

Sarà aperta soltanto la lettera unita a quelle opere alle quali sarà stato aggiudicato il premio; le altre si restituiranno intatte, unitamente ai lavori, dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte si daranno e si esigeranno distinte ricevute.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



Pietrasanta. — Chiesa di S. Martino. — Timpano di una porta del transetto.

GLI SCULTORI DELLA VERSILIA.

I.

I Trecentisti.

La storia delle cave di marmo delle Alpi Apuane compendia in sè una grande parte della storia della scultura italiana (1). In Versilia, come ad una provvida madre racchiudente nel vasto grembo il tesoro dei suoi marmi, vennero nei secoli della Rinascenza i grandi scultori italiani. Dai paesi delle cave poi essi condussero via con sè i marmorari del luogo, abili ed esperti, e questi portarono in patria al loro ritorno le tradizioni nuove, l'impulso di grandi correnti artistiche, l'immagine dei magnifici esemplari veduti nelle città lontane.

Da questo commercio nacque in Versilia una scuola di scultura bella e ricca che fino ad oggi è rimasta quasi interamente ignorata. Essa presenta due principali

(1) Cfr. il mio studiolo *Notizie sulla Versilia,* (in *L'Arte,* a. IX, fasc. VI).

caratteri, l'uno stilistico, l'altro tecnico, tutti due dipendenti dalle particolari condizioni del suo progressivo sviluppo artistico.

La scultura italiana assunse nel Trecento un grande fervore d'attività in alcuni centri distinti da cui s'iniziarono grandi correnti d'espansione che rimasero individualizzate per un lungo tratto del loro magnifico corso. Prossima a Pisa, la quale dopo quasi tre secoli d'operosità artistica alla fine del Duecento si fa giovane ancora e sparge intorno le fresche energie rampollanti dal suo grembo per virtù di Nicola, come linfe in un improvviso risveglio di Primavera, la Versilia vede i suoi artefici, che avevano nei secoli un'ininterrotta ma semplice tradizione di scalpellatori, purificarsi a contatto di questa corrente e per essa farsi più degni. Essi conservano quasi esclusivamente nel Trecento l'impronta pisana; le altre minori tradizioni d'arte che ebbero impulso in Toscana, da Siena e da Firenze, influirono molto debolmente sulla scuola della Versilia, così che più non rimangono tracce apparenti dell'espansione senese e fiorentina, le quali ebbero poco vigore in confronto all'arte di Pisa e furono anzi esse stesse da questa guidate e ravvivate.

Ma nel Quattrocento, quando la scultura in una più intensa fioritura di bellezza irradiò da tutte le regioni d'Italia e fra l'una e l'altra città si attivarono man mano molteplici rapporti di scambio, la Versilia, che aveva nelle sue cave una fonte inesauribile di ricchezza, accentrò in sè tutta questa varia operosità di commerci. Dai centri maggiori, prosperanti in un nuovo rigoglio d'arte, dalle borgate che pur si sforzavano di rinnovare l'antica semplice veste marmorea, gli artisti di tutta la penisola confluirono intorno ai bianchi monti di Carrara per l'acquisto dei marmi. Talora commettevano a scalpellini del luogo di squadrare i blocchi o di dare ad essi la prima sbozzatura; i più esperti fra questi, preziosi per l'abilità tecnica acquistata in una tenace tradizione di lavoro, anche seguivano gli artisti nelle città o nei borghi lontani e quivi rimanevano alcun tempo ad esercitare la semplice arte loro. Da questi continui e vari contatti con tutte le scuole scultorie d'Italia gli artefici della Versilia uscirono nel Quattrocento rinnovati, abbandonarono le antiche, schiette tradizioni pisane, assunsero molteplici impronte, le più disparate, assommarono in sè caratteri che erano propri di alcune singole regioni. Nel mirabile coro di nuove voci che dalla nostra terra s'innalzava all'azzurro cielo della Patria, in questo canto che il nostro popolo componeva per affermare la vittoria della sua stirpe, questi artisti non seppero dare gran copia di motivi originali e vi parteciparono ripetendo in un solo accordo le armonie udite qua e là da altri cantori.

Questo ecletticismo è il carattere precipuo dell'arte loro; a questo si aggiunse un carattere tecnico: la perfetta, impeccabile abilità nella lavorazione del marmo, la vera padronanza della materia. Essi non semplificarono mai le forme, non sfuggirono a nessuna difficoltà, anzi si compiacquero di ricercarle, di vincerle, sicuri che nulla il marmo avrebbe negato alla loro amorosa carezza. E mentre il primo carattere, stilistico, apparisce solo verso la fine del Trecento, quando cessa il predominio dell'arte pisana, il secondo, tecnico, si afferma fin dagli inizi.

L'attività di questa scuola scultoria può considerarsi in due gruppi: quella in gran parte anonima spiegata qua e là per le città italiane da scalpellini più o meno abili, al seguito di artisti maggiori, e quella svoltasi in patria quando questi artisti assunsero lavori per proprio conto. Questo secondo gruppo di opere più importante e più schietto, è quello cui bisogna anzitutto rivolgere la nostro indagine, sia perchè si presenta abbastanza distinto ed omogeneo, sia perchè è anche lumeggiato da una certa copia di document., già raccolti e pubblicati. Il primo

gruppo, certo più vasto e più vario, ma sparso per tutte le regioni d'Italia, dalla Lombardia alla Sicilia, allo stato attuale delle nostre conoscenze sui documenti, si presenta quasi inesplicabile e non può essere illustrato se non con un rigoroso esame stilistico, il quale può solo derivare dalla precedente conoscenza del materiale del secondo gruppo. Ed io appunto con il presente lavoro cerco d'illustrare questo materiale, estendendo alcun poco le mie indagini alle regioni più prossime alla Versilia, da Pisa e da Lucca a Genova, riservandomi di indicare e di illustrare le opere del primo gruppo quando più larghe ricerche mi consentiranno di poter arrivare nel campo dell'esame stilistico a conclusioni che siano qualche cosa



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Fides.*

di più di induzioni o di ipotesi azzardate, e nel campo delle fonti storiche alla pubblicazione di documenti non ancora da altri divulgati.

La chiesa di S. Martino di Pietrasanta è il monumento più insigne di tutta la regione e quivi appunto ritroviamo le tracce più importanti dell'attività spiegata in patria dagli scultori della Versilia. L'erezione di questa chiesa, avvenuta in varie epoche successive, presenta da risolvere alcune questioni assai complesse ed intorno alle quali non hanno portato molto lume i pochi autori che fino ad ora, sempre di sfuggita ad eccezione del Santini, si sono occupati di questo argomento (1). Si

(1) TARGIONI-TOZZETTI. *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana ecc.*, Firenze, 1768-1777, Vol. VI, pag. 338. REPETTI. *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, Firenze, 1833-46, Vol. IV, pag. 228 e seguenti. VALERY. *Voyages en Italie*, Paris, 1838, Vol. III, pag. 370. VINC. SANTINI. *Commentari storici della Versilia centrale*, Pisa, 1850-63, Vol. IV, pagg. 1-04.

vuole infatti da essi che la chiesa sia stata costruita nel sec. XIV e che a questo periodo appartengano la facciata, comprese le sculture racchiuse entro gli archivolti delle porte, ed il rosone del finestrone ad occhio. Nel mio compito, che è quello d'illustrare le opere degli scultori nei paesi del marmo dal sec. XIV al XVI, la determinazione cronologica della varia, multiforme struttura architettonica di questa chiesa può essere considerata solo in una piccola parte, in quella cioè che si riferisce specialmente alle accennate sculture. Esaminerò tuttavia brevemente i dati storici fondamentali e sicuri, trascurando per ora tutta la parte tradizionale, più o meno elaborata dagli storici del secolo scorso, e nella quale potrebbe ancora rintracciarsi, fra le aggiunte leggendarie, qualche sicuro segno di verità storica.



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Spes.*

Nel 1330 già questa chiesa doveva aver compiuta in forma solenne alcuna sua parte poichè una iscrizione collocata esternamente sul muro della navata laterale di destra ricorda:

AD HONOREM S. MARTINI A. D. MCCCXXX HOC OPUS FACTUM EST IN TEMPORE TANI SEPETI ET DONATI UGOLINI OPERARII.

A che cosa questa inscrizione si riferisca noi non possiamo dirlo, poiché dalla disposizione del materiale intorno ad essa può anche credersi che sia stata collocata in breccia dopo l'erezione di questo muro. Null'altro io oso affermare all'infuori di questa conclusione che è assolutamente certa: nel primo trentennio del sec. XIV fu spesa alcuna attività intorno alla fabbrica di S. Martino. Ma molto

doveva ancora farsi intorno ad essa se nel 1367 ai 13 d'aprile maestro Giovanni Bartolini, oblato perpetuo dell'opera di S. Martino, faceva supplica a Berengario, vescovo di Lucca, perchè questi gli concedesse di vender beni per duecento fiorini allo scopo di espropriare case e terreni contigui alla chiesa onde ampliarla (1). Certo i lavori furono eseguiti in questo periodo, sebbene alquanto lentamente; sappiamo che ai 6 febbraio del 1380 il vescovo di Lucca, Paolo Gabrielli, diede facoltà a Matteo Vannucci, operaio, a Bonuccio Pardini, *architetto* e *lapidario* ed a Nicola Nuti di vendere beni per duecento fiorini d'oro e di erogarli nel restaurare le pareti della chiesa (2). Ancora essa aveva bisogno di altri lavori: una seconda inscrizione, murata nella facciata presso la porta centrale, ricorda come Papa Bonifacio IX, nel terzo anno del suo pontificato, 1391, concedesse molte indulgenze a quelli che avessero visitato la chiesa in certe enumerate solennità, ed aggiunge l'inscrizione *vel manus porrexerint adiutrices;* e questa frase ad altro non può riferirsi che ad un aiuto pecuniario per la sua fabbrica. Un'ultima inscrizione, venuta in luce nel 1820 demolendo nell'interno della chiesa alcune parti aggiunte nel secolo XVII ed oggi murata all'interno presso l'arco dell'abside, dice:

ISTA ECCLESIA CONSECRATA FUIT A. D. 1433 DIE 17 MAI PER REVERENDUM PRAESULEM DOMINUM NICOLAUM DE GUINIGIS EPISCOPUM LUCANUM... (*omissis*).

e ciò serve a testimoniare come nei primi decenni del sec. XV in questa chiesa si dovette sospendere il culto forse a causa di importanti lavori, così da rendere necessaria nel 1433 una nuova consacrazione.

L'esame stilistico può esercitarsi sulle varie parti di questo monumento in modo purtroppo esiguo; poichè questo ebbe a soffrire in due epoche distinte notevolissimi riadattamenti. Dal 1626 al 1630, minacciando di rovinare la cupola ed i muri di aggetto, questi furono consolidati con contrafforti, con la chiusura di due finestroni gotici e di una porta laterale; e di più si innalzarono nell'interno della chiesa alcuni larghi pilastri. Poi nel 1820 furono demolite tutte queste opere ingombranti e sostituite con fortificazioni più leggere (3).

Qua e là nei muri perimetrali si distingue una parte superiore più tarda, da una inferiore, più antica; si riconosce la struttura dei finestroni murati, senza che però da questi pochi elementi possa segnarsi con sicurezza tutto il lento svolgimento della fabbrica. All'attività costruttiva dei primi decenni del sec. XIV, della quale abbiamo una prova nell'inscrizione del 1330, si riferisce una parte importante ancora oggi conservata; questa può identificarsi nella porzione inferiore dei muri perimetrali, esclusa la facciata (4), compreso il muro occidentale del braccio destro del transetto. In questo è notevole la porticina che ha conservato integra la sua struttura gotica, costituita, al di sopra della cornice classicamente modellata con larghe foglie d'acanto, di un arco a sesto acuto con grossa sagoma elicoidalmente scanalata, alleggerito da un arco di scarico a fil di muro. Dentro la lunetta, racchiuso entro una doppia modanatura all'interno dentellata, è il busto di S. Giovanni Battista, avvolto di caprine pelli, formate da tante zone concentriche di ciocche un poco arricciate in punta e nelle quali i grossi peli sono distinti l'uno dall'altro

(1) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 5.
(2) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 6.
(3) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 12, 13, 15.
(4) Dimostrerò nel successivo capitolo che la facciata è una ricostruzione del sec. XV.

con tanti piccoli solchi. Un ampio mantello studiato dall'antico nella nobiltà della disposizione e delle pieghe ricopre la lanosa tunica. Il Santo, come un profeta, svolge il rotulo che ha inciso con caratteri gotici il motto: *Ecce Agnus Dei Ecce.*

L'interpretazione della figura è essenzialmente decorativa; l'artista che ha scolpito questo busto dimostra chiaramente la sua attitudine di esperto decoratore. La simmetria rigorosa delle ciocche dei capelli e della barba, il poco rilievo del viso, il trattamento particolare del marmo solcato di segni paralleli, il singolare svolgimento di tutte le forme, squadrate e composte quasi geometricamente, ci dicono che egli non intendeva la sua figura che come una piccola parte di tutta la vasta



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Fortitudo.*

decorazione della chiesa. Pure, fra le notevoli differenze dell'interpretazione e della tecnica, questa figura ci ricorda le correnti artistiche che da Pisa, nei primi decenni del sec. XIV, dovevano già essersi avviate per tutta la Versilia; la viva forza di Nicola quivi penetra con lo spirito di Giovanni, il quale lascia un' impronta dell'arte sua in quest'opera certo dovuta ad attività paesana poichè già in questo primo documento sono impressi alcuni particolari caratteri di lavorazione. Si confronti la testa del S. Giovanni di Pietrasanta con le teste degli Evangelisti e degli altri vecchioni nei pulpiti di Pisa e di Pistoia, si metta a confronto con tutte le teste di Giovanni Pisano nel Museo Federico di Berlino e sopra tutto con le due del Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore, grandi, leonine, profonde di pensiero, mosse nei capelli e nella barba (1). Nel busto di Pietrasanta il movimento è tem-

(1) VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1906, vol. IV, cap. I.

perato nella simmetria e nel rigore del segno quasi calligrafico, la drammaticità dell'espressione, più profonda nel maestro pisano per la ricchezza dei sottosquadri, si spegne nella plastica leggera di questa interpretazione decorativa; ma rimane immutata la classica nobiltà della composizione, la saldezza della struttura. Anche rimangono alcuni tratti particolari del disegno, cari a Giovanni, come le ciocche che si dividono sulla fronte e si attorcono discendendo dalle tempie e nella barba, come il movimento un poco flessuoso dei baffi, il taglio diritto della bocca, l'alto arco delle sopraciglia, le rughe della fronte che qui si abbassano nell'espressione di un pensiero più grave.

Nel concio che serve da chiave dell'arco di scarico un agnello crocifero nel trattamento del vello presenta gli stessi caratteri tecnici rilevati nella figura del Battista.

Io credo che la porticina nel braccio destro del transetto per il carattere della struttura architettonica e del rilievo nella lunetta possa assegnarsi al terzo decennio del sec. XIV, quando ancor integra, senza contaminazioni, doveva esercitarsi l'influenza di Giovanni Pisano. L'inscrizione del 1330 che ricorda una indistinta attività intorno alla fabbrica di S. Martino può confermare l'ipotesi.

Questa chiesa, dopo i lavori eseguiti nella seconda metà del sec. XIV, agli 11 di giugno del 1387, fu elevata da Urbano VI in propositura con piena potestà parrocchiale (1). Fino a quest'anno Pietrasanta dipendeva dalla giurisdizione ecclesiastica della Pieve di S. Felicita, la quale comprendeva anche il territorio della comunità di Stazzema. Fra Giovanni Salvuzzi da Fucecchio, vescovo di Lucca, ai 2 dicembre dello stesso anno 1387 concedette al Rettore di S. Martino di erigere il fonte battesimale (2). Questo, eseguito dopo la concessione vescovile, ci è serbato intatto entro il nuovo Battistero, dove fu trasportato dalla chiesa pochi anni or sono.

Esso è esagonale ed ha queste dimensioni: altezza (compresa la cornice) m. 1,20; larghezza del lato (non compresa la cornice che sporge cm. 10) m. 0,95. Un'inscrizione incisa con caratteri gotici sotto la cornice conferma la notizia data dai documenti dimostrando che il fonte era compiuto 14 mesi dopo la concessione del 2 dicembre 1387:

MCCCLXXXVIII MESI FEBRUARII — TEMPORE STEFANI TOMEI OPARII ET E PRESBITERO MICHAELIS PRIMO PREPOSITO (3).

L'artista rappresentò nelle facce del fonte le tre virtù teologali e le cardinali ad eccezione della prima, la *Prudenza*. Tutte le figure hanno un medesimo nimbo ottagonale, senza la distinzione stabilita nella tradizione, e già in parte decaduta nel Trecento, di segnare un disco circolare intorno al capo delle Virtù teologali, ed un poligono, più frequentemente un esagono, dietro quello delle cardinali. Le figurazioni, mentre in molte opere del sec. XIV sono munite di ali, poichè si considerano angioli inviati dal Cielo, in questo fonte sono più semplici, più chiare nella loro schietta veste umana. Quattro principali rappresentazioni delle Virtù, il Trecento ci offre nella scultura toscana: quella potente di Andrea nella porta del

(1) SANTINI, *op.*, *vol. cit.*, pag. 55.

(2) Il SANTINI, *loc. cit.*, trascrive erroneamente « Fra Giov. Saluzzi ». Cfr. UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia, 1717, T. I, pag. 224; GAMS, *Series Episcoporum*, Ratisbonae, 1873, pag. 740.

(3) Nessun autore riferisce questa inscrizione. Solo il TARGIONI-TOZZETTI, *op.*, *vol. cit.*, p. 330 ricorda: « lunghe inscrizioni gotiche, le quali stante la fretta non potei copiare, e solamente vi notai l'anno 1589 ».

bel S. Giovanni (1330): quelle più umane poste dall'Orcagna nel basamento del suo Tabernacolo in Orsanmichele (1359) e da un ignoto suo seguace nel campanile del Duomo di Firenze; e quella eseguita per la loggia dei Lanzi da Giovanni di Francesco Fetti, da Giovanni d'Ambrogio e da Jacopo di Piero, su disegno di Agnolo Gaddi (1383-1386) (1). La rapprentazione di Andrea, che rispetto alle altre può considerarsi come il prototipo, influì più direttamente anche sul monumento di Pietrasanta. Difatti il suo artefice disegnò le cornici alla stessa guisa e diede



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Iustitia.*

alla maggior parte delle *Virtù*, ridotte a mezze figure, gli stessi atributi in una conforme interpretazione del simbolo.

Fides, giovane donna con il dolce viso eretto sul collo nudo, è tutta avvolta nell'ampio mantello che dalla spalla destra passandole dinanzi al petto posa sull'avambraccio sinistro. Questa virtù cui Andrea, figurandola nobilissima sul suo scanno, diede grave solennità, ripetuta dall'Orcagna che la consacrò in abiti pontificali ed in tiara, qui ha perduto la rigidezza del simbolo per acquistare una più umana sincerità. Essa non regge più la croce ed il calice come attributi quasi lontani dalla sua persona, ma invece li stringe a sè, porta l'una e l'altro accanto al suo cuore, piena di fiducia, sicura nei suoi ideali immutabili.

(1) Cfr. Venturi, *op., vol. cit.*, cap. III, IV.

Spes è una donna formosa, alta, che troneggia entro la cornice del suo scomparto; veste un chitone di stoffa grossa, stretto alla cintura da un nastro e sobriamente solcato di pieghe. Sulle spalle ha un mantello di stoffa più pesante e con la mano sinistra inguantata ne riunisce davanti i due lembi, mentre il braccio destro con la mano rigida, pure coperta di guanto, s'innalza verso la corona. La rappresentazione di Andrea è più mossa; quivi la donna, alata, leggera nella sua tunica sottile, batte le ali e protende le braccia e il corpo anelanti alla corona promessa; quella dell'Orcagna, più prossima alla sua corona, si rivolge ad essa con un movimento alquanto temperato. Ma nelle figurazioni fiorentine è rappresentato un altro momento psicologico, più conforme al significato di questa virtù. Nel fonte di Pietrasanta *Spes* non è mossa dalla brama di un bene non ancora raggiunto, è ferma, sicura di ottenere il premio che le sta vicino, presso la sua mano distesa, e perciò ha cessato di palpitare per esso.

Charitas. Poichè il fonte era collocato in S. Martino con la faccia nella quale è questa rappresentazione rivolta al muro e distante da esso solo pochi centimetri, questa è giunta a noi intatta, con la traccia evidente dell'ultimo rifinimento, dell'ultima sapiente carezza dell'artista, come nessuna opera antica mai così fresca e così nuova. *Charitas* è bella come solo poteva sognarla e tradurla in forma plastica un artista grande, completo, sicuro. Poche opere hanno fuse in sè una così schietta e grande quantità di elementi ideali e reali. La giovine donna, in questa rappresentazione, ha i capelli raccolti alle tempie e trattenuti da un diadema che le cinge la fronte, mentre lunghe ciocche, libere e morbide, le ricadono fino al collo. Il viso, piccolo, ovale, dolcissimo, nei grandi occhi aperti, nel piccolo naso rotondo, nella bocca tumida, sensuale; il collo nella freschezza delle sue forme nude, palpitano veramente come se l'impressione fredda del marmo fosse un inganno momentaneo dei nostri sensi ed il sangue fluisse entro le vene ridestando nella figura immota tutto un vigore di vita. Un chitone, stretto alla vita da una cordicella cinge il corpo bellissimo ed un mantello, trattenuto sul petto da una fibbia, le ricade intorno ripiegandosi nobilmente sugli avambracci con una felice, classica interpretazione di tutto il movimento. Ha nella mano destra un cero acceso ed un altro cero intatto, capovolto, regge con la mano sinistra.

Quale è il significato di questi attributi? Sull'interpretazione di questa figura non vi può essere dubbio alcuno, poichè sotto la cornice è incisa la parola *Charitas*. Dobbiamo dunque spiegarla noi stessi secondo il significato che le ha dato l'artista. Per quante ricerche io abbia fatto esaminando un gruppo considerevole di rappresentazioni delle *Virtù* nelle arti figurative, non ho ritrovato nessuna *Carità* che possa confrontarsi con questo esemplare (1). Anche i Padri della Chiesa nelle varie similitudini e nei molteplici attributi che indicano a proposito di questa virtù non ci permettono di spiegare il simbolismo della rappresentazione (2). D'altra parte trattandosi qui senza dubbio di un artista, il quale spontaneamente portato ad una grande perfezione di forme, non doveva però distinguersi per molta dottrina scolastica, non credo sia il caso di pensare ad un misterioso, oscuro dettame tratto dalle opere dei Santi Padri. Nè credo che per dottrina dovessero distinguersi le persone che avevano contatto con questo artista in una borgata di campagna, solo operosa per il commercio dei suoi marmi. E poichè queste correnti di scambio, come ab-

(1) Cfr. principalmente DIDRON, *Iconographie de la Charité* in *Annales Archeologiques* T. XXI, livr. 1. 2.

(2) V. *Patrologia latina* (*Indices*).

biamo veduto, si limitarono nel Trecento ai centri più progrediti della Toscana, qui appunto bisognerebbe limitare le ricerche per l'interpretazione di *Charitas*. Limitato così il campo delle indagini, l'affermazione che essa non abbia riscontri può acquistare quasi un valore assoluto. Senza aver la pretesa di voler risolvere la questione in modo decisivo, io presento una ipotesi che a me pare abbia notevoli ragioni di probabilità. Questa si fonda sulla commistione di forme e di attributi che si ha specialmente nelle figurazioni simboliche, quando nel Trecento l'arte, abbandonate tutte le convenzioni medioevali, entra con il naturalismo sovrana nella vita. L'artista del fonte battesimale di Pietrasanta aveva dinanzi a sè, nel suo spirito



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Temperantia.*

libero e pronto, gli esemplari delle *Virtù* che egli aveva veduto intorno nella sua Toscana. Ricordava così, un poco confusamente, le figurazioni di Giovanni, di Andrea Pisano, dell'Orcagna e le ha ripetute nell'opera sua. Gli attributi delle altre *Virtù* più comuni, più generalmente diffusi, la bilancia e la spada per la *Giustizia*, la colonna per la *Fortezza*, la croce ed il calice per la *Fede*, la corona per la *Speranza*, la spada inguainata per la *Temperanza*, erano quasi senza eccezione, accettati e consacrati da tutti gli artisti che lo avevano preceduto. Così non è invece per la *Carità*: il cuore ardente, la cornucopia colma di frutti, il bambino lattante si trovano variamente adoperati. Assai spesso questa virtù ha due attributi, l'uno alla destra, l'altro alla sinistra e nella rappresentazione di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera di Firenze (1) si hanno due cornucopie delle quali quella

(1) Venturi, *op. vol. cit.* fig. 169.

tenuta dalla mano sinistra è capovolta ad indicare che *Charitas* ha già profuso intorno a sè il beneficio di molti frutti. Ma ciò che è anche notevole in questa rappresentazione di Giovanni i frutti che dovrebbero colmare la cornucopia della mano destra sono sostituiti da una fiamma, e questa pure si ritrova nell'altra che è capovolta. Da ciò non è possibile credere che l'artista pietrasantino abbia espresso, confondendoli in un ricordo malsicuro, i vari attributi della *Carità*, tratti da molteplici rappresentazioni, fra l'altre da quella di Giovanni, o per essere più precisi da quella corrente rappresentativa che Giovanni aveva consacrato nell'opera sua? Anche può notarsi che nella porta di Andrea, la quale, come abbiamo rilevato, è l'esemplare più insigne e che ha avuto un'influenza notevole anche nelle rappresentazioni del fonte di S. Martino, vi è una figura che ha in mano un cero, l'*Umiltà*, dallo scultore pietrasantino non riprodotta. Da queste figurazioni, ricordate un poco confusamente, dalla commistione dei vari attributi, di cui l'artista ignorava il valore simbolico, io credo sia nata questa rappresentazione di *Charitas*.

Iustitia, bella e salda di forme, imperiosa come una regina, altera ed incorruttibile veste, come *Charitas*, un mantello, trattenuto sul petto da un fermaglio, che rimane sul davanti tutto chiuso, dall'orlo inferiore ripiegandosi sull'avambraccio destro in modo da lasciare nuda la mano che impugna una grande spada diritta, e sull'omero del braccio sinistro per dare libertà di movimento all'avambraccio ed alla mano che regge la bilancia. I capelli, divisi nel mezzo, abbondevoli, ondulati, si raccolgono in due nodi sulle orecchie e poi le ricadono sulle spalle in lunghe trecce. Le forme del viso, rotonde, fresche, modellate con molta sapienza, hanno un taglio reciso, danno alla figura il carattere di una dominatrice.

Temperantia è un giovane guerriero dalle forme dolci e femminee, con capelli a corte ciocche, recinti da un diadema. Ha un mantello liberamente avvolto intorno al corpo: dalla spalla sinistra passando dinanzi al petto e girando intorno all'omero destro ed ai fianchi si posa sull'avambraccio sinistro. Ha le mani e gli avambracci protetti dal guantone e con la destra rimette la spada entro la guaina che stringe con la sinistra. Andrea Pisano aveva già dato la stessa interpretazione della *Temperanza*, rappresentandola però come una sacerdotessa, avvolta in ampie vesti, ieratica, fredda; l'artista di Pietrasanta pur seguendo nell'inspirazione le tradizioni artistiche dell'età sua, ha guardato alla vita nel dare forma plastica all'imagine della *Temperanza*. Con spirito realistico più profondo egli ha dato la spada in mano ad un guerriero che, fisso in un pensiero di bontà, ripone la sua arma, temperando la naturale baldanza del suo giovine cuore.

Fortitudo si erige con il petto e con la fronte, incrollabile, ferma come la colonna che regge con le braccia e le mani poderose; intorno, a meglio esprimere la sua saldezza, l'artista ha voluto indicare un soffio di bufera con il mantello che poggiato sul braccio e sulla spalla sinistra, è nei lembi liberamente agitato. Nel viso, quadrato, vigoroso, marcato nelle linee, rude, vi è una grande espressione di forza, negli occhi profondi e corrugati è l'impronta di una volontà ferrea. I capelli, mossi nelle trecce che cadono dalle tempie sul collo, danno maggior risalto alla fermezza della figura. Nelle porte del Battistero di Firenze, la *Fortezza*, potente guerriera, siede armata con gli occhi intenti come una vigile scolta; accanto a questa tradizione, l'altra seguita dall'autore del Fonte, apparisce nel tabernacolo dell'Orcagna e nella Loggia de' Lanzi, ma in forma meno potente, meno orgogliosa.

L'esame stilistico ci permette di distinguere due artisti che hanno insieme cooperato nel lavoro del fonte, differentissimi di temperamento, per quanto l'uno e l'altro abbiano una grande copia di caratteri comuni e si dimostrino fortificati

dalla stessa educazione. Uno più abile, più armonioso nella struttura delle forme, più libero ed originale, dà alle sue figure l'impronta dolce, serena, fresca dell'anima sua; l'altro meno originale sotto l'influsso delle forme classiche che egli interpreta vigorosamente nella distribuzione delle vesti e nell'atteggiamento più composto delle figure, si rivela a noi con un'anima maschia, rude. Il primo fa le figure più piccole, raffinate, tondeggianti nelle forme del viso, accarezzate in ogni particolare; a questo debbono attribuirsi *Charitas*, *Temperantia*, *Iustitia* che si susseguono nelle



Pietrasanta. — Fonte battesimale. — *Charitas.*

facce del fonte, costituendone la metà posteriore. Il secondo dà più forza alle sue figure, le fa più grandi, non cura l'esecuzione diligente e minuta del dettaglio pur di dare ad esse un aspetto più vigoroso; appartengono a lui *Fides*, *Spes*, *Fortitudo*, susseguentesi nella metà anteriore.

Questa differenziazione stilistica, sebbene considerata analiticamente si presenti non con un passaggio distinto, netto fra l'uno e l'altro artista, ma piuttosto con una tenue sfumatura di forme che vanno gradatamente svolgendosi dalla rudezza di *Fortitudo* alla grazia di *Charitas*, pure nel suo complesso è caratteristica e chiara. Non così può dirsi della derivazione artistica di questi maestri che già presentano un eclettismo di tendenze e di forme certo oscuro allo stato attuale delle nostre conoscenze, per mancanza di copioso materiale artistico che lumeggi l'attività della scuola pietrasantina nel sec. XIV. Forse però alcuni caratteri, ad esempio la ric-

chezza ed il libero movimento di tutto il panneggio che potrebbero farci pensare ad influenze settentrionali, dipendono esclusivamente dalla perfezione tecnica già raggiunta da questi maestri.

Chi sono i due artisti che hanno lavorato intorno a questo fonte? La tradizione (1) concordemente lo attribuisce a Bonuccio Pardini, senza che però nessun documento confermi in modo assoluto questa attribuzione. Io credo però che possa accettarsi l'ipotesi e ritenere che effettivamente Bonuccio abbia lavorato in questa opera. Di lui abbiamo poche notizie: sappiamo, come ho sopra ricordato, ch'egli nel 1380 era *architetto e lapidario* della chiesa di S. Martino e come tale lavorava negli ultimi decenni del sec. XIV ai restauri di essa. Già per se stessa questa notizia potrebbe in piccola parte confermare la tradizione, poichè non è naturale che gli operai affidassero il lavoro del fonte ad un altro scultore quando essi avevano a capo nella fabbrica della chiesa un artista certo valoroso. La tradizione anche attribuisce a Bonuccio una statua, oggi nella sacrestia di S. Martino, proveniente da un altare ed adorata come *S. Lucia* (2), la quale porta maggior luce su questa oscura questione. Intanto qui non si tratta di una *S. Lucia* ma della *Vergine Annunziata* alla quale doveva corrispondere *Gabriele* dall'altra parte dell'altare. L'esame stilistico conferma che effettivamente quest'opera, sebbene un poco più arcaica nella struttura, è dello stesso artefice che ha eseguito la parte anteriore del fonte.

La Vergine (alta m. 1,80 su un plinto di cm. 16) snella, timida nel movimento, un poco rigida di forme, veste il chitone, sottile, con scollatura quadrata. Sopra di questo ha un mantello che le ricopre la testa e le discende in due lembi intorno alle spalle; questi poi, all'altezza della cintura, sono raccolti dalla mano sinistra ed insieme ricadono fino ai piedi movendosi nobilmente, segnando larghe e profonde pieghe, disposte con classica simmetria. Ella mite nei grandi occhi aperti è la Regina dei Cieli « umile ed alta ». L'autore della metà anteriore del fonte, l'artefice vigoroso, rude, qui mostra forme un poco temperate per dare alla statua verginale una soave espressione di grazia, nella quale forse potrebbe riconoscersi, sparsa fra gli influssi prevalentemente pisani, una certa finezza senese. Ma la sua mano si rivela nei pregi e nei difetti, in tutte le singolari attitudini plastiche. Anche qui i capelli sono un poco grossi; gli occhi grandi, elicoidali, senza lacrimatoio; le palpebre grosse; il taglio della bocca netto come una ferita; il collo lungo e rigido; le mani grandi e con le dita riunite; le vesti pesanti. La rotondità delle forme, la morbidezza di esse così care all'altro artista del fonte, spariscono; tutte le superfici si fanno piatte ed incontrandosi l'una con l'altra segnano uno spigolo netto come il taglio di una lama.

La statua come abbiamo detto proviene dall'altare dell'Annunziata, il quale nel 1387, dopo la sua erezione, come nota un documento (3), otteneva particolari privilegi dal Vescovo di Lucca. Nessuna notizia si ha intorno all'autore di questo altare; ma poichè in una carta dell'anno 1446 (4), è ricordato in S. Martino l'*altare di Bonuccio Pardini*, noi possiamo dubitare che questo ricordo si riferisca proprio all'altare dell'Annunziata. Ora da tutte queste circostanze enumerate, ciascuna certo tenue per l'identificazione del Pardini come autore della statua della Vergine

(1) Santini, *op. cit.*, vol. VI, pag. 62.

(2) Il Santini (*op. loc. cit.*) ricorda questa attribuzione affermando che la statua rappresenta la *Fede*.

(3) Santini, *op. cit.*, vol. IV, pag. 78.

(4) Santini, *op. cit.*, vol. VI, pag. 62.

e successivamente di una parte del fonte *(Spes, Fides, Fortitudo)*, ma nel loro complesso abbastanza considerevoli, io credo possa dedursi come ipotesi probabile questa identificazione.

E chi può essere l'altro scultore che ha lavorato nel fonte? Bonuccio Pardini appartiene ad una famiglia d'artisti; del fratello Antonio si conservano alcune notizie. Il Santini (1) ricorda soltanto il suo nome e la sua qualità di scultore; assai di più noi sappiamo per testimonianza del Ridolfi (2) che di lui ha ritrovato alcune notizie negli Archivi di Lucca. Dal 1370 al 1387 lavorò probabilmente nei restauri di S. Martino di Pietrasanta; diede in quest'opera ottima prova del suo grande talento e più tardi fu chiamato a Lucca, dove, ottenuta la cittadinanza, nel 1395 era maestro maggiore del Duomo, non sappiamo da quanto tempo. Con questo titolo è ricordato nell'atto testamentario del 24 luglio 1395, rogato da ser Antonio Thieri, con il quale Giovanni Simoni, arciprete della Cattedrale di Lucca, ordinava di essere sepolto nel chiostro della medesima e lasciava una certa quantità di beni per erigere in quella un altare sotto il titolo dei SS. Giovanni e Biagio, dichiarando di aver già disposto a tal uopo di una certa quantità di denaro, come constava ad Antonio Pardini *maiori magistro fabrice dicte ecclesie*. Paolo Guinigi gli commetteva poi il sepolcro marmoreo di Frate Marcovaldo di S. Miniato, maestro di teologia, da porre nella Chiesa di S. Francesco; ed addì 13 luglio 1405 gli veniva pagato il prezzo di 12 fiorini d'oro. Conservò l'ufficio di capomastro del Duomo fino alla sua morte avvenuta nel 1419. In questo anno, al 1° d'aprile, faceva testamento disponendo di essere sepolto nella chiesa *che dicesi Camposanto*, presso la figura di S. Michele, nel luogo stesso dove erano stati sepolti i figli suoi. Legava all'opera di S. Martino e del Volto Santo di Lucca una sua casa di Pietrasanta, ed all'opera della Chiesa di S. Martino di Pietrasanta un'altra casa; all'ospedale della Misericordia di Lucca lasciava una bottega ed alla Chiesa di S. Maria in Via nella stessa città due fiorini d'oro per l'acquisto di un messale ed altri due fiorini e mezzo per far dipingere una figura di S. Caterina. Nessun'altra memoria rimane sull'attività spesa da questo artista, che doveva aver procurato a lui onori e guadagni se alla sua morte poteva disporre di una così considerevole sostanza. I lavori eseguiti nel Duomo di Lucca mentre Antonio era maestro maggiore della fabbrica, fra i quali primeggiava il fianco a tramontana (3) fanno di lui uno dei maggiori architetti del primo ventennio del sec. XV. Ma la mancanza di opere scultorie non ci consentono di conoscere l'altra parte della sua attività artistica e di assegnargli con sicurezza la metà posteriore del fonte battesimale di Pietrasanta, la quale potrebbe ritenersi lavorata da lui. Nel periodo in cui il



Pietrasanta. - Chiesa di S. Martino Sagrestia. - *Annunziata.*

(1) Santini, *op. vol. cit.*, pag. 219.
(2) Ridolfi, *L'Arte in Lucca ecc.*; Lucca, 1882, pag. 366-369.
(3) Ridolfi, *op. loc. cit.*



Carrara. — Battistero. — *Gabriele.*



Carrara. — Battistero. — *Annunziata.*

fonte fu scolpito Antonio era con ogni probabilità in patria, occupato con il fratello Bonuccio nei lavori della chiesa di S. Martino, e doveva in questi essersi così bene distinto se Lucca lo chiamava subito dopo a dirigere i lavori del suo Duomo. Nessuna affermazione può farsi sull'attività da lui spiegata a Pietrasanta, ma mi pare legittimo dubitare che il grande cooperatore di Bonuccio nel lavoro del fonte sia stato Antonio, suo fratello.

Nuovi documenti potranno meglio illuminare la figura di questi due maestri e consentire a noi di illustrare più degnamente la loro opera di architetti e di scultori. Ma già fin d'ora, anche con i pochi elementi che abbiamo analizzati, se l'attribuzione è vera, una grande luce si diffonde sugli inizi della scuola scultoria di Pietrasanta, ed Antonio e Bonuccio Pardini, fino ad oggi quasi ignorati nella loro bella qualità di scultori, entrano d'un tratto nella gloriosa schiera dei grandi maestri che lavorando sulla fine del sec. XIV preparano con la loro opera, alta e degna, il trionfo della scultura quattrocentesca.

Poco considerevoli sono le altre tracce che in Versilia rimangono dell'arte fiorita nel Sec. XIV per impulso dei maestri pisani. Sono veramente notevoli due statue, l'*Arcangelo* e l'*Annunziata*, oggi conservate nel Battistero del Duomo di Carrara. *Gabriele*, sorridente negli occhi e nella bocca, si presenta a Maria e le svolge dinanzi il rotulo dove sono incise le parole *Ave Maria gratia plena*. Egli ha la testa grossa, ricca di corti capelli inanellati, gli occhi allungati, acuti negli angoli, piccoli il naso e la bocca, donde apparisce un poco la chiostra dei denti. Il collo è fino, le spalle strette e spioventi, le mani esili e lunghe; in tutta la figura è profusa una tenue impronta di grazia che brilla come il sorriso nella sua bocca. *Maria* piega ad arco il bel corpo ritirandosi un poco indietro, mentre protende il capo e lo sguardo, fisso per leggere e per intendere il significato delle parole scritte sul rotulo. Ella ha i capelli divisi sulla fronte che le ricadono sulle spalle in abbondanti trecce, e presenta nel viso gli stessi caratteri di struttura già notati nell'*Arcangelo*. Nell'una e nell'altra figura anche il panneggiamento, non molto abbondante, con grosse pieghe falcate che formano conca e si stendono in arco a mezzo la figura discendendo in linee trasversali, richiama i caratteri propri di Nino Pisano, specialmente nelle opere giovanili. Si confrontino le statue carraresi con quelle della Vergine nella sepoltura di Frate Aldobrandino Cavalcanti in S. Maria Novella e dell'Arcivescovo Saltarelli in S. Caterina di Lucca (1). Ma fra lo sfumato delle carni, nei lineamenti accarezzati e gentili, questo artista presenta caratteri e difetti suoi propri: anzitutto si nota una deficenza di struttura nelle braccia troppo corte e nella sproporzione delle figure un poco troppo allungate, una maggiore scarsità del drappeggio ed una più schematica indicazione delle pieghe. Inoltre egli afferma la sua abilità tecnica insinuandosi con lo scalpello fra le forme, rilevandole, distinguendole artifiziosamente nelle involute ciocche dei capelli, nelle pieghe, segnando alcuni particolari dettagli, come i denti di *Gabriele*, i fogli, la rilegatura, i fermagli nel libro di *Maria*, la fibia nella sua cintura.

L'artefice di questa *Annunciazione* nella seconda metà del sec. XIV ricopiò dunque, un poco storpiandole, le parole che già Nino aveva scritto; ma da buon calligrafo, con assidua diligenza, s'indugiò nei particolari della sua scrittura (2).

(Continua) CARLO ARU.

(1) Cfr. VENTURI, *op. vol. cit.*, pag. 476-485, tav. 380, 382.

(2) P. ANDREI (in *Cenni sul Duomo di S. Andrea Apostolo di Carrara*, Massa-Carrara 1866 pag. 12 e n. 16) pur non accennando di proposito a questa *Annunciazione* lascia credere che essa debba attribuirsi al sec. XV.

LA « NATIVITÀ DEL SIGNOR FINTA DI NOTTE » DI LORENZO LOTTO.



Lorenzo Lotto, che al dire del Tiziano fu « come la virtù virtuoso, come la bontà buono », e che, ridottosi oblato della Santa Casa di Loreto « per non andarsi advolgendo più in sua vecchiaia » provò in tutta la vita d'esser « homo poco avventurato », come lo dipinse l'amico suo Giovanni del Coro, non ci appare certo in tutta l'integrità della sua produzione artistica; dell'opera sua più cose andarono perdute: colpa in parte del mutar luogo di frequente, in cerca di una fortuna per lui non mutabile mai, e del poco prezzo per cui cedeva i suoi lavori, non di rado scambiati con poche forme di cacio, qualche misero prosciutto, uno o due barili di vino (1).

Ma di « una Natività del Signor finta di notte », fa singolare mensione anche il Vasari nella vita di quel maestro: « In casa di Tomaso da Empoli fiorentino è un quadro d'una Natività di Cristo, finta in una notte che è bellissimo, massimamente perchè vi si vede che lo splendore di Cristo con bella maniera illumina quella pittura: dov'è la Madonna ginocchioni, ed in una figura intiera che adora Cristo, ritratto messer Marco Loredan » (2).

Che la dimestichezza con Tomaso da Empoli perdurasse anche negli anni più tardi del pittore, lo prova il libro dei conti di lui; nel quale, nel settembre del 1541, si fa menzione di « un ritratto suo grande » mandato a Marietta Novella, moglie di Tomaso da Empoli, gioelliere fiorentino; che la « Natività del Signore finta di notte » fosse compiuta, non intorno al 1530 come vorrebbe il Berenson (3), ma intorno al 1544, par di poter dedurre ragionevolmente dal trovarsi in quel libro, nel maggio di quell'anno, inviati a Giovan Maria da Legnago indoratore a Venezia, perchè ne tratti la vendita, tre dipinti, fra cui « La Natività del Signore finta di notte » e una riproduzione di essa e quella di un Giov. Batta. che battezza Cristo; e nel dicembre di quello stesso anno, il Lotto invia a Messina il « San Giovanni » e il « Presepio » a Lauro Orsi gioelliere, perchè s'impegni di esitarli.

E forse non è fuor di luogo il supporre che o l'originale, o la riproduzione, invenduti pur a Messina, fosser da lui mandati a Firenze all'altro gioelliere amico, Tomaso da Empoli, in cerca di fortuna migliore.

Sia come vuolsi, il quadro sin a' giorni nostri fu rimpianto per perduto, nonostante che, secondo afferma l'anonimo morelliano, « in Bergamo, in casa di Domenico

(1) *Libro dei conti* di Lorenzo Lotto, in Gallerie Nazionali Italiane, anno I° (1893) pag. 116 e seguenti.

(2) Vasari, Ed. Milanesi-Sansoni, 1880, T. V., pag. 250.

(3) *An essai in constructive art criticism.*

del Cornello, fosse un quadro di Lorenzo Lotto della « Natività », nel quale el puttino da lume a tutta la pittura ». E il dotto comentatore del Vasari aggiunge: « Potrebbe credersi che questo quadro fosse il medesimo di quello citato dal Vasari, in casa di Tomaso da Empoli, del quale non abbiamo altra notizia ».

Scarso conforto alla mancanza dell'originale, parvero una « Natività » della Raccolta Ferroni agli Uffizi attribuita a Michelangelo Anselmi, e un'altra nel Cenacolo di Foligno in Firenze (n. 60 di quella piccola Galleria) misurante cent. 50 per 45, catalogata come opera fiamminga del secolo XVII; a proposito della quale, così il Berenson: « A night scene. The original could have been neiter the picture mentioned by Vasari, as belonging to Tomaso da Empoli, nor the one mentioned by Ridolfi as belonging to Van Reynst of Amsterdam, because this copy does not answer exatly to the description of either.

« Lotto's original have been a work of about 1530. The copy is obviously Flemish ».

E che il Berenson ben si apponesse al vero nell'intuire che quella « Natività », non rispondesse all'originale del Lotto descritto dal Vasari, chiunque può vedere di colpo, ora che, per una fortunata combinazione, la « Natività » del Lotto, esce dalle tenebre del passato ov'era giaciuta per secoli.

Proveniente per appunto da Bergamo, rimasto per lunga età in casa Pisoni a Milano, quel dipinto, sotto il sudiciume accumulato dal tempo, fra la vernice qua e colà alterata e annerita, al Dott. Frizzoni e alla Direzione della Pinacoteca di Brera diè sospetto di esser lavoro del Lotto; sospetto che si cambiò in certezza, quando, per commissione de' proprietari, l'ebbero i fratelli Porta diligentemente rinettato. Fu cosa facile allora richiamare alla mente la descrizione vasariana del dipinto smarrito, riaffermarne la esatta rispondenza, dedurne che quella dovette esserne proprio « La Natività del Signor finta di notte », o la riproduzione fattane dallo stesso autore; quella « Natività » che tanto stupore aveva indotto nell'animo dello storico cinquecentista.

E ben ha ragione: chè se qualche parte del lavoro non ha l'eguale eccellenza delle altre; se le braccia della Vergine, ad esempio, sporgono dure dure e come intirizzite, difetto che pur si nota anche nella Madonna della Deposizione di Brera; l'insieme del dipinto e la bella aria delle teste e gli angeli vaghissimi e la figura maschia e bella del Devoto orante alla culla del divino fanciullo, fanno di quello un lavoro de' più notevoli anche fra gli altri del Lotto.

Il quale, com'è noto, potrebbe dirsi che segua più maniere nel dipingere; perchè se fino al 1509, anche nella tavola d'altare di Recanati e nel ritratto di Hampton Court, appare piuttosto timido, specie se si raffronti con Giorgione, con il Palma, con Tiziano; e si manifesta, quasi direi se fosse lecito, contemporaneo di alcuni suoi predecessori, quali i Vivarini, il Bissolo, il Basaiti, il Catena; se poscia, pur liberandosi via via dalle influenze del Cima e del Barbari, continua abiti e tradizioni della scuola Muranese, non in modo servile però, ma come avrebbe fatto lo stesso Alvise se vissuto quanto lui; più tardi, dal 1512 circa, acquista un fare più facile e spigliato, un colore gaio, biondo dorato, che ricorda non di rado gli ultimi lavori di Alvise, come la « Resurrezione di S. Giovanni » in Bragora; e riesce grado grado più singolare, e nella composizione più largo e commovente.

E di quest'ultima maniera è il quadro della Natività.

A destra, è la Madonna inginocchiata presso la culla in dolce atto d'amore, vezzeggiante con lo sguardo il caro nato a cui sorride con le sottili labbra; dal-

l'altra parte, S. Giuseppe, vigorosa figura di vecchio, addita a Marco Loredano il Dio testè nato, ed egli genuflesso l'adora; due angeli soavissimi, congiunte le mani e composto il viso a lieta meraviglia, rimirano il bambino; e una lunga schiera di altri angeli discende ad ali spiegate verso i due primi, come ansiosi di riguardare



Michelangelo Anselmi. — La Natività. — *Firenze*, RR. Gallerie degli Uffizi.

il gran portento. Diffondesi dal Dio una luce che, risalendo di basso in alto, rischiara i volti della Madonna, del Santo, del Devoto; ravviva con magistero sapiente il manto rosso del Santo, quello nero della Vergine, il paonazzo del Loredano, facendo scintillare le vesti degli angeli e perdendosi in una dolce penombra quanto più quella schiera, per lontananza, rimpiccolisce e si perde: fusione mirabile di colori e di luce, fuga stupenda e immaginosa, anzi fantastica, d'angeliche crea-

ture, che ricorda alquanto quella della tavola d'altare di S. Bernardino in Bergamo. Mentre la Vergine, gentile nella sua letizia, ci richiama al pensiero la Madonna dell'Annunciazione di Recanati, nel bell'ovale del volto, ne' capelli egualmente spartiti sulla fronte, nelle labbra sottili e schiuse a un malinconico sorriso; differenti in ciò peraltro, chè l'una esprime meraviglia e quasi una certa incredulità all'apparire dell'angelico nunzio; l'altra una tenerezza materna che si rileva pur nelle braccia sporte amorosamente verso il vaghissimo infante.

Ma nel primo piano del dipinto, eccelle la figura del Loredano che nello sguardo intento, nelle labbra strette come di chi ammira cosa stupenda, nella postura umile e decorosa ad un tempo, ne' ricchi panni dove la porpora de' velluti contrasta col candore dell'ermellino, attira di colpo l'occhio del riguardante e lo fa desideroso di sapere chi fosse il fortunato committente del nobile dipinto.

Or non ignora alcuno che i Loredano furono de' potenti nel patriziato di Venezia; e il Sanudo (1) ricorda ben diciasette di essi, o capitani generali di mare, quale Alvise, o savi di terraferma quale Antonio, o savi del Consiglio quale Lorenzo; e dogi furono Leonardo (1501-1521) e Pedro (1567-1570) (2); e di un Marco si fa mensione dallo stesso Sanudo nell'aprile del MDXXXIII, e di un altro nel settembre di quel medesimo anno.

A qual de' due può riferirsi il ritratto che è nel quadro del Lotto? Non certo, pare, al secondo, incaricato da Alvise Gritti di sorvegliar un carico di grano da lui spedito in patria da Costantinopoli; ma sì all'altro, podestà e capitano di Feltre, del quale così lo storico citato: « MDXXXIII aprile. A dì 25, venere, fo S. Marco. Il serenissimo, vestito di restagno d'oro di varo, con li oratori sopraditti, mancò lo Episcopo di Baffo et il cavalier di la Volpe et li altri deputati al pranso, li andò contra tutti li canonici apparati, intrò per la porta di soto al portego, che suol intrar per la porta granda, portò la spada *sier Marco Loredan, quondam Alvise, va podestà et capitanio a Feltre, parente del serenissimo, vestito di veluto paonazzo* ».

A parte anche che lo studio posto dal pittore nell'effigiare quel devoto indica in lui persona d'alto grado, qual sarebbe in questo caso il Marco di che si fa parola, le stesse vesti da quello indossate più a lui si convengono che all'altro. Perchè, non solo esse rispondono all'accenno fattone dal Sanudo; ma nel Vecellio stesso (3) là dove si parla de' senatori e cavalieri della città di Venezia, notasi fra l'altre cose: « Portano i senatori et cavalieri. . . . . la veste ducale con le *maniche grandi et aperte. . . . .*; nel tempo del Verno le *vesti sono foderate di finissime pelli* di gran prezzo, come di martori, zibellini, lupi cervieri et simili; et questa medesima *vesta così ampia* è ancora usata da quei che si trovano di tempo in tempo in certi magistrati, per tutto il tempo che durano in essi. Ma quei che la portano di continuo, sono solamente i cavalieri, i procuratori et quelli che sono stati Savi grandi et consiglieri. *Fra questi s'usa ordinariamente il color paonazzo* ».

Nè sembri contrastare con la data della citazione del Sanudo quella da noi proposta come la più probabile del dipinto: chi ripensi che il Lotto negli ultimi anni non di rado, come avverte anche il Berenson, ricopiò sè stesso o introdusse in nuovi quadri figure già in altri tempi dipinte.

Ma stringe il cuore il ripensare come tutta la vita del grande artista fosse un seguito di miserie e di tribolazioni. Amantissimo della sua Venezia, ne fugge, come

(1) SANUDO, T. LVIII, p. 839.
(2) *Les Medailleurs de la Renaissance*, par ALOIS HEISS. — Paris, Rothschild, 1887.
(3) Habiti antichi et moderni di tutto il mondo a pag. 80.

il Barbari, per morire, al par di lui, afflitto dal desiderio di quella; di tanti scolari che inizia con infinite cure ai misteri dell'arte, non uno gli si lega a lungo di gratitudine o di affetto; il tempo che avrebbe potuto dar tutto alla pittura, spreca in ripicchi e in liti con discepoli e con servi; quei suoi lavori che oggi sono vanto delle più splendide gallerie, o restano invenduti, o sono pagati miseramente. Eppure, tanta è la forza in lui della natura, che nulla non vale ad arrestare o ad impedire quel suo magnifico procedere d'una eccellenza in una maggiore; cosa alcuna non vale ad offuscare quel raggio di bellezza divina che gli balena al pensiero; e anche fra le malinconiche vie di Loreto, fra le strettezze che non gli consentono, oltre il vitto e la stanza, che un fiorino il mese da spendere a piacer suo; crea sino all'ultimo madonne piene di grazia e di dolcezza, tenta nuovi magisteri di colore, popola le tele di figure tratte dal vero o da una vivace e varia fantasia; studiosissimo del naturale, innamorato di tutto che sia decoro e gentilezza: egli che col lavoro indefesso ornava delle grazie dell'arte sua cinque provincie italiane: Venezia, Treviso, Bergamo, Ancona, Macerata.

Ahi! quanto diversi dagli odierni que' nostri vecchi maestri!

Il quadro della Natività del Signore finta di notte, acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per L. 6000, fa ora di sè bella mostra nelle RR. Gallerie di Venezia.

GIORGIO SINIGAGLIA.



UN ANTICO GRUPPO STATUARIO VERONESE.



ELLA plastica veronese del Trecento, dove una forte schiera di artisti segue l'influsso dei maestri Campionesi da un lato o i dettami della scuola veneziana dall'altro, ed una più modesta coorte prosegue per proprio conto gli antichi ideali dell'arte romanica, un nucleo ben distinto di opere si stacca da tutta la produzione coeva, per una fisionomia affatto particolare.

Sono sculture più rozze ancora; tipi più goffi, figure ingenue e scorrette: nelle quali si sarebbe tentati di riconoscere lo scalpello di qualche inesperto lapicida della campagna, se tutte quelle opere al contrario non provenissero dalla città.

Ma paziente è la tecnica del lavoro ed amorosa la cura dei dettagli; mentre



Cellore — Chiesa parrocchiale. — Particolare di una Crocifissione.

la modellazione anatomica dei muscoli, delle vene, delle contrazioni del volto, delle rughe della pelle, è a bello studio esagerata al punto da imprimere a tutte le fi-



Cellore. — Chiesa parrocchiale. — Crocifisso.

gure una spiccata caratteristica ed una violenta espressione di sentimento quale invano si cercherebbe nelle migliori sculture del tempo.

Appartengono a tale gruppo, e tutte quante possono considerarsi della stessa epoca (seconda metà del secolo XIV) e della stessa maniera, se non del medesimo artista, due statue del museo civico, acquistate nel 1886 dalla chiesa di S. Fermo, rappresentante l'una S. Marta, l'altra un grandioso S. Giovanni Battista; ed una



Cellore. — Chiesa parrocchiale.
Particolare di una Crocifissione.



Verona. — Museo civico.
Particolare di una Crocifissione.

serie di statue appartenenti alla chiesuola di S. Giacomo di Tomba, attualmente del manicomio provinciale, negli immediati dintorni di Verona: il gruppo della Crocifissione, che ha la più stretta analogia con quello qui illustrato, fu posto entro apposito tabernacolo nel giardino; una figura di santa, non immune da moderno rimaneggiamento, fu pure esposta ivi presso; il simulacro del santo titolare fu collocato nella nicchia sovrastante alla porta, mentre furono lasciate nell' interno della chiesuola le statue del Battista e di S. Bartolomeo.

Ma l'esemplare più tipico e notevole di tutta quanta la produzione è certamente

un altro gruppo della Crocifissione, composto di ben cinque figure. Il pezzo colla Vergine svenuta in braccio alla Veronica, si trova in museo e fu acquistato per merito del Comune nel 1886 dalla chiesa di S. Fermo. Gli altri, che sembra evidente debbano appartenere alla stessa rappresentazione, si trovano relegati in una cappellina della nuova chiesa parrocchiale di Cellore (comune di Illasi), ma si ricorda che essi furono donati alla chiesa stessa una sessantina d'anni fa da certi frati di Verona: forse il pezzo di maggior mole non prese allora la stessa via in causa delle difficoltà del trasporto. Della loro provenienza originaria nulla si conosce: le antiche descrizioni del tempio di S. Fermo non ne tengono parola.

Le statue, in pietra tufacea, sono di grandezza al naturale, e conservano traccie di dorature e coloriture di varia specie. La Maddalena, coi capelli sciolti sulle spalle, piega un ginocchio a terra e congiunge le mani in atto di cordoglio e al tempo stesso di devozione. La Vergine, sorretta dalle pie donne, socchiude gli occhi desolati alla scena tremenda. S. Giovanni contorce pur egli le mani e atteggia il volto a mal rattenuto dolore. Ma impressionante fra tutte è la paurosa figura del Salvatore, inchiodato sul duro legno, dalle mani e dai piedi orribilmente squarciati, dalla larga ferita al costato grondante sangue, dai lineamenti del volto spasmodicamente contratti nell'agonia, dalla bocca spalancata, attraverso cui il palato e la lingua e l'ugola magistralmente trattati con senso di verità inesorabile, più che compassione incutono ribrezzo e terrore.

Giuseppe Gerola.



NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA CORSINI
DUE QUADRI DI DOMENICO THEOTOKOPULI.



ELLA scorsa primavera vennero presentati alla Direzione generale per le Belle Arti, ed offerti in vendita per le collezioni dello Stato, due dipinti su tela, d'ignoto autore, provenienti dalla Sicilia e rappresentanti l'uno la *Natività*, l'altro il *Battesimo di Gesù*.

Ero presente all'apertura delle casse che contenevano i due quadri e dopo un breve esame dei medesimi mi fu facile, grazie alla chiarezza dei loro caratteri stilistici, riconoscervi l'opera di Domenico Theotokopuli, detto il Greco.

La Commissione centrale per le Belle Arti, alla quale la proposta fu deferita, fece dei due dipinti la stessa determinazione, ne riconobbe l'alto pregio e l'acquisto così ebbe effetto e le due notevoli pitture furono assegnate alla Galleria Corsini di Roma, dove figurano oggi fra le cose migliori e più rare che vanti quella raccolta.

I due quadri perfettamente corrispondenti, per forma e dimensioni, misurano m. 1,08 per m. 0,48; e nel loro stato presente forse non sono che le parti superstiti di una di quelle grandi composizioni, formate di più soggetti insieme congiunti, illustranti più episodi di uno stesso ciclo, come soleva fare spesso il Theotokopuli e come è attestato anche oggi da qualche opera — la vasta decorazione pittorica della cappella del convento di Santo Domingo el Viejo, in Toledo, per esempio — giunta fino a noi.

La comparazione delle opere del Greco, di quelle in specie che sono assegnate al periodo della maggiore maturità del singolarissimo artista, con le pitture testè entrate nella Corsiniana, e il confronto, anche portato sui minori e più tenui particolari, della tecnica e dello stile, attestati dai dipinti già noti del Theotokopuli, con quelli dei due ora tornati alla luce, non lasciano, io credo, dubbio alcuno, nè la più lieve esitanza, sull'attribuzione di questi ultimi all'insigne maestro cretese. Le sue figure, dalle forme esageratamente allungate e di gracile struttura insieme, dalle attitudini violente e drammatiche, i suoi corpi scarni, irrequieti, vibranti come per la fiamma interiore di un pensiero e di un misticismo profondo e febbrile, la vigorosa forma dei volti, nei quali l'espressione vivace della passione, l'eloquenza dei sentimenti umani, oscillanti fra la mestizia che piega, il dolore che arde, l'aspirazione e l'estasi che trasfigurano, sostituiscono con l'energia del loro linguaggio la classica e ideale bellezza degli aspetti e l'armonia delle linee, tutti insieme, i caratteri peculiari dell'arte del Greco, e tutti i mezzi per cui egli esprime il dinamismo degli affetti religiosi, ricorrono nelle due preziose opere ora acquistate e le ricongiungono alla vasta produzione del maestro, come due foglie distaccate da uno stesso ramo.



Fig. 1 — Domenico Theotokopuli. — La Guarigione del cieco.
Modena, R. Galleria Estense.

Il modo con cui le vesti dei personaggi sono trattate, a large pieghe spezzate e irregolari, come scosse da una incerta fluttuazione, in quella guisa che è propria dei tessuti serici, è nelle due nostre pitture affatto simile a quello consueto in tutte le opere della maturità dell'artista.

Così è dello stile del colorire le forme, con toni di fondo bassi e densi, sui quali brillano vivacemente il rosso, il giallo, il verde delle sete, rilevate di chiaroscuri luminosi e forti, l'oro e l'ombra delle glorie e delle nubi, il pallore delle carni consunte dalla estenuazione degli anni o del logorio del pensiero, le delicate tinte rosee dei putti e degli angeli volanti.

Una determinazione cronologica dei dipinti della Corsiniana, a bastanza approssimativa, non è difficile, se si considerano le particolarità e lo spirito stilistico che li distingue, in confronto con le altre opere che il genio del Greco produsse nei vari momenti della sua luminosa vita d'arte.

Nato nell'isola di Creta, fra il 1540 e il 1550, in condizioni famigliari che gli permisero di ricevere una superiore educazione intellettuale, egli abbandonò presto la patria per recarsi e istallarsi a Venezia, che allora, nella seconda metà del cinquecento brillava al fastigio della sua gloria artistica, all'apice della sua magnificenza e della sua ricchezza. Quivi conobbe Tiziano e fu tra i suoi discepoli, come attesta una lettera del miniaturista macedone Giulio Clovio, il quale, scrivendo il 16 novembre del 1570 al Cardinale Alessandro Farnese, lo pregava di accordare ospitalità, nel suo palazzo di Villa Medici a Roma, al giovane candiota, allievo del Vecellio e buon pittore, che aveva fatto un suo ritratto, molto lodato da tutti gli artisti di Roma (1).

A Venezia, il Teotokopuli non rimase indifferente all'influenza degli altri grandi maestri veneti, di Tintoretto, in special modo, di Paolo Veronese e di Jacopo Bassano, che allora, a fianco di Tiziano e in gara con lui, preparavano per la superba regina dell'Adriatico la più insigne veste pittorica tessuta dall'arte del risorgimento.

E delle maniere e dei gusti estetici di questi artisti, le opere giovanili del Greco rispecchiano infatti i caratteri generali e certe particolarità peculiari, che svelano la fonte alla quale egli avvivò la fiamma del suo talento in formazione.

Così la nota e gustosissima *Guarigione del Cieco*, della Galleria di Modena (fig. 1), potè per qualche tempo passare come opera di Paolo Veronese; così le due repliche dei *Mercanti scacciati dal tempio*, opere del periodo veneziano della vita dell'artista, l'una esistente nella galleria privata dei conti di Yarborough, in Inghilterra, l'altra, a Richmond Hill, nella raccolta degli eredi di Sir Francis Cook, mostrano l'assimilazione felicissima dello stile di Tintoretto, nella composizione delle scene, nel tipo dei personaggi, nella ricchezza smagliante del colore, e di quello del Bassano in certe particolari tonalità, a contrasti vivacissimi di luci e di ombre.

Chiamato in Spagna da Filippo II, dietro designazione di Tiziano — non è noto con certezza il tempo — e stabilitosi in Toledo, Domenico Theotokopuli portò nella vecchia rocca della feudalità castigliana, ligia fino allora alle arcaiche forme dell'arte fiammingo-aragonese, lo spirito largo e novatore della civiltà italiana del rinascimento, il fasto delle concezioni artistiche nostre, lo splendore dei colori, la libertà degli atteggiamenti, la varietà e la poesia dei motivi paesistici, attinti sui modelli, per lui indimenticabili, dei maestri veneziani. Il grande quadro dell'*Assunta* (fig. 2), che egli dipinse per la cappella del convento toledano di S. Do-

(1) P. Lafond, *Domenicos Theotokopouli, dit le Greco*, in *Les Arts*, n. 58, 1906, pag. 10.

menico el Viejo, conserva ancora manifeste reminiscenze della sua maggior sorella tizianesca dell'Accademia di Venezia: il tipo della Vergine, florida e bella, volante in cielo, e quello degli angeli che intorno, tumultuosamente le si affollano, e gli Apostoli che si addensano presso il sarcofago scoperto, trasportati da un moto intenso e concorde di ammirazione, portarono allora sulle rive del Tago le



Fig. 2. — Domenico Theotokopuli. — L'Assunta.
Collezione Durant - Ruel.

immagini create sulle sponde della laguna veneta dal pennello di Tiziano. E la *Natività di Gesù,* dipinta per la stessa cappella, vi recò le tonalità brillanti a contrasto, sui fondi a forti chiaroscuri, predilette dal Bassano; come nel monastero dell'Escuriale, il *Sogno di Filippo II*, fece risplendere nei cori degli angeli, che adorano l'insegna di Dio, le glorie tintorettesche, luminose d'oro, risplendenti di riflessi serici.

Ma la lunga dimora nel nuovo paese che l'ospitava, la forza conquistatrice



Fig. 3. — Domenico Theotokopuli. — Il Battesimo di Gesù.
Madrid, Museo del Prado.

degli ideali ascetici e la severità e l'austerità della vita spirituale della Spagna di Filippo II, non restarono senza traccia profonda sull'arte del Greco. Le qualità esteriori e brillanti della sua pittura, apprese alla scuola di Venezia, la vivacità dei colori, l'estrema padronanza e la libertà e la destrezza nella composizione delle scene, nella struttura e nell'atteggiamento dei personaggi rimasero ancora, fino al termine della vita, inalterate nell'arte del Theotokopuli. Ma uno soffio nuovo lo animò, a poco a poco, e lo pervase. Lo spirito della religiosità fervido e grave della civiltà spagnuola della seconda parte del cinquecento, sostituì gradatamente quello pagano della rinascenza italica. Le forme si fecero via via più gracili ed allungate e più scarne ed angolose, per meglio significare l'estenuazione dei corpi. Ogni esteriorità di bellezza plastica si affievolì. L'espressione dei volti e dei gesti e la disposizione delle scene, sempre più volsero alla interpretazione dell'episodio drammatico, a rendere lo stato d'animo posseduto dagli affetti religiosi, dall'adorazione più intensa, dagli ardori del sacrificio, dalla pietà più dolce, dai trasporti dell'estasi.

A questo periodo della vita del Greco, al tempo della sua completa maturità, io credo che debbansi assegnare i due quadri, or ora acquistati per la Corsiniana.

I vari coefficienti stilistici e spirituali di cui l'opera sua si compose, durante la sua dimora in Ispagna, qui appaiono in una chiarezza evidente. I ricordi dell'arte di Tintoretto vi scorrono dentro in gran numero, specialmente nel *Battesimo di Gesù,* nella composizione della gloria d'angeli che circonda l'Eterno, nello sfolgorio delle nubi d'oro, a riflessi d'ombre, in cui la folla delle celesti creature si affonda, nel tipo degli angeli che sorreggono il mantello di Gesù, nella struttura vigorosa, rapidamente trattata, dei corpi di Cristo e del Precursore.

Ma le proporzioni delle figure sono già volte verso quell'esagerato sviluppo di lunghezza che fu proprio dell'età matura del maestro, sviluppo attestato pressochè da tutte le opere da lui dipinte in Ispagna e non manifesto ancora in quelle giovanili, dipinte in Italia, come nella *Guarigione del Cieco* della Galleria di Modena, nell'ammirabile *Assunta* eseguita per la cappella di S. Domenico el Viejo, subito dopo il suo arrivo a Toledo, quando era ancora tutta vivace e possente l'orma impressa nello spirito del giovane artista dal genio di Tiziano.

La scena della *Natività* è il più bello dei due dipinti, per ricchezza smagliante di colore, armonia di contrasti, composizione pittoresca e drammatica insieme, felice aggruppamento delle figure. In esso le reminiscenze suggerite dai modelli di Jacopo Bassano sono appariscenti a prima vista: da essi deriva quella particolare distribuzione della luce che si irradia dal corpo del piccolo Gesù e si diffonde intorno, contrastando con l'oscurità densa della notte, che avvolge tutte le cose, e quei rapidi passaggi talvolta bruschi e violenti, di luce e di ombre, che donano agli oggetti, ai corpi delle persone un rilievo plastico rigorosissimo ed in tutta la scena fanno vibrare un sentimento di strana poesia ultraterrena.

Ma al di là dei mezzi esteriori, al di là delle forme e degli elementi tecnici, è notevole nelle due belle pitture lo spirito di religiosità dolce, grave e fervida, la perfetta corrispondenza fra il linguaggio della materia e quello dell'anima, che innalza sensibilmente le opere del Greco, che è proprio del suo genio austero e meditativo e che egli svolse nella Spagna ascetica, per un felice connubio del suo temperamento di artista pensatore, con gli accenti più alti e più larghi, risonanti allora nell'anima della razza, nella quale aveva preso a vivere.

Nel Museo del Prado, è un dipinto del Theotokopuli, rappresentante il *Battesimo di Gesù,* del quale, salvo le dimensioni, che sono alquanto più grandi nella pittura di

Madrid, può dirsi che sia una perfetta replica di quello della galleria Corsini (fig. 3). Qualche differenza, che fra l'uno e l'altro si nota, è anche, se io non erro, tutta a vantaggio del quadro di Roma. In questo, l'esecuzione rapida, talvolta sommaria,



FIG. 4. — Domenico Theotokopuli. — L'Adultera. — *Roma*, R. Galleria Corsini.

ma vivace e gustosa, come governata dalla prontezza e dalla sincerità dell'improvvisazione, dà un carattere particolare alla pittura, come di non finito, quasi si tratti di un abbozzo per una maggiore composizione. Invece, nel quadro madrileno tutto il disegno è più fermo e più deciso e condotto a più compiuta elaborazione; ma l'effetto d'insieme non ne esce ingrandito, ed al contrario esso non giunge al calore ed all'eloquenza del nostro dipinto.

Un'altra libera ripetizione dello stesso soggetto, del Battesimo di Gesù, il Greco eseguì per l'ospedale de Afuera, a Toledo (1). La composizione del primo piano del quadro toledano è pur essa simile a quella degli altri due di Roma e di Madrid e qualche maggiore variante può riscontrarsi solo nel modo come è composta la gloria di angeli che circonda l'Eterno benedicente.

Così una replica alquanto libera della Natività della Corsiniana è oggi nel Museo metropolitano di New-York; un'altra è nella cappella del convento di S. Domenico el Viejo a Toledo.

Questo fatto delle numerose repliche che si hanno di uno stesso soggetto trattato dal Greco, non deve sorprendere, poichè è noto come frequentemente egli usasse ripeterlo nella sua vita artistica. L'Annunciazione, la Morte di Cristo, la Spartizione delle vesti di Gesù, furono soggetti da lui preferiti, che più volte egli interpretò in guise diverse, ed altre volte ripetè in repliche fedelissime, come è dei casi citati per il Battesimo e la Natività.

Il piccolo quadro di Domenico Theotokopuli, rappresentante *Gesu sul Calvario*, della raccolta dei principi Del Drago, pubblicato da Adolfo Venturi (*L'Arte*, 1904, pag. 64) è anch'esso una replica perfetta del quadro dello stesso soggetto, esistente nella cattedrale di Toledo. L'uno e l'altro dipinto sono di carattere ancora schiettamente tintorettesco e vanno assegnati al primo tempo della dimora dell'artista in Ispagna.

Mentre la Galleria Corsini si arricchisce di due nuove e pregevolissime opere di Domenico Theotokopuli, è opportuno, richiamare l'attenzione degli studiosi sopra un altro notevole dipinto, già da tempo posseduto dalla stessa raccolta e per il quale non è ingiustificata, io credo, l'attribuzione allo stesso pittore.

Parlo del singolare bozzetto nel quale è raffigurato *il Giudizio dell'Adultera*, proveniente dalla collezione Chigiana ed attribuito a Tintoretto (fig. 4).

Già il Ricci ebbe ad esprimere il giudizio che tale attribuzione dovesse mutarsi in favore del Greco, ed anche qualche altro studioso, per quanto io so, fu dello stesso avviso. Riconosco che non pochi elementi concorrono a sostenere la nuova attribuzione, come il carattere dei personaggi, già tendente all'esagerato sviluppo longitudinale della struttura dei corpi, quello sforzo di dare alle figure una espressività viva e profonda, alimentata dalla calda vibrazione di una religiosità austera e commossa, che è come la sfera spirituale, in cui respirano i personaggi evocati dell'arte del Theotokopuli, quella tecnica del colorire larga, rapida e leggera, ricca di trasparenze delicatissime e di vigorosi contrasti cromatici. Peraltro non può negarsi che il carattere stilistico di certe figure, quello della giovane peccatrice specialmente, bellissima di forme e di sentimento, richiamano così i tipi propri di Tintoretto da far sorgere perplessità non lievi e da far inclinare non senza ragione verso l'antica attribuzione dell'opera al grande maestro veneziano.

Comunque, io mi limito, per ora, ad accennare al problema, che non è di lieve interesse e che, ove esso venisse risolto a favore dell'eminente artista candiota, varrebbe a farci conoscere una nuova e pregevolissima pagina della sua operosità artistica, nel tempo in cui essa si svolgeva in Italia, sulla guida e fra le influenze dei maestri veneziani, che gli schiusero il suo luminoso cammino nell'arte.

Attilio Rossi.

(1) P. Lafond. *La Chapelle de l'Hôpital de Afuera*, in « Gazette des Beaux Arts, » T. XXXVIII, 1907, pag. 482.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — Acquisto di un disegno di Tiziano. — Su proposta della Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, è stato acquistato per quel Gabinetto dei disegni e delle stampe, al prezzo di L. 1000, un disegno a penna di Tiziano, rappresentante il ritratto del duca di Urbino. Il disegno misura mm. 225 in altezza e mm. 140 in larghezza.

— **R. Museo Nazionale. —** Si è autorizzato l'acquisto, per L. 1500, di una importante collezione di sigilli, offerta in vendita dal sig. Salvadori.

— **R. Museo Archeologico. —** Si è autorizzato l'acquisto, per L. 1915, di una pregevole collezione di antichi sarcofagi etruschi in nenfro trovati a Rosavecchia (Toscanella).

— **R. Museo di S. Marco. —** Si è autorizzato l'apposizione di una lapide commemorativa nel luogo ove fra Girolamo Savonarola, come risulta da diverse tradizioni e da non dubbi documenti, venne catturato.

— **R. Museo Archeologico. —** Il Principe Corsini ha donato al Museo Archeologico di Firenze una raccolta pregevole di antichi oggetti votivi scoperti nella sua tenuta della Marsiliana, presso Grosseto.

— **Museo Nazionale. —** Si è autorizzata l'acquisto, per L. 12,000, di una statua trecentesca in legno dipinto, raffigurante un vescovo. Tale statua, sulla quale venne esercitato il diritto di prelazione, era stata presentata all'Ufficio di esportazione dal sig. Bardini per un prezzo dichiarato di L. 15,000.

— Sulla fine dello scorso mese di luglio un visitatore rimasto ignoto commise una deplorevole manomissione sul *Bacco* di Michelangelo.

LOMBARDIA.

MILANO. — R. Gabinetto Numismatico di Brera. — Si autorizza l'acquisto di uno scudo di Massa Lombarda per il prezzo di L. 1200.

VENETO.

SALETTO DI MONTAGNANA. — Chiesa della Madonna del Tresto. — Il dott. Gino Fogolari, delle RR. Gallerie di Venezia, ha trovato nella chiesa della Madonna del Tresto una pittura rappresentante la Vergine col Bambino, pregevole opera di un discepolo di Giovanni Bellini, la quale sarà prossimamente pubblicata in questo Bollettino.

VENEZIA. — R. Museo Archeologico. — È noto il recente e importante rinvenimento di monete d'oro del sec. XV-XVI avvenuto a Rivà d'Ariano (Polesine). — Dato il carattere fortuito del rinvenimento, il Ministero non ha potuto ottenere il quarto delle monete venute alla luce, ma, in seguito ad una transazione interceduta col sig. Pozzati, proprietario del fondo, assicurò allo Stato l'ottava parte di quelle rinvenute prima che fosse concessa regolare licenza di scavo e la quarta di quelle scoperte dopo l'emissione di tale licenza. Toccarono così allo Stato nove monete d'oro, tra le quali un rarissimo scudo di Vespasiano Gonzaga della zecca di Sabbioneta, valutato L. 700. Le nove monete furono destinate al medagliere del R. Museo Archeologico di Venezia.

EMILIA E ROMAGNA.

BOLOGNA. — R. Museo di Antichità. — È stato disposto l'acquisto, per L. 60, di alcune statuette, borchie ed altri oggetti rinvenuti in Bologna, fuori Porta Saragozza e offerti in vendita dal cav. Cassarini.

— Si è autorizzato l'acquisto, per L. 150, di un'antica fiaschetta vitrea trovata a Castenaso e offerta in vendita dal sig. Figallo.

LAZIO.

ROMA. — Galleria Nazionale di arte antica. — In seguito a parere favorevole della Commissione centrale per le Belle Arti sono stati acquistati due dipinti riconosciuti come opera di Domenico Theotokopuli, detto il Greco. I due quadri rappresentanti rispettivamente la Natività ed il Battesimo di Gesù, sono stati assegnati alla Galleria Nazionale di arte antica.

— **Museo Nazionale romano.** — Il dott. L. Pollak ha fatto dono al Museo Nazionale romano di un prezioso diploma militare di Eliogabalo.

— Una importante raccolta di testine tanagree e di altre terracotte è stata donata dal signor Mazzoccolo al Museo Nazionale romano.

— **Museo Preistorico-Etnografico Kircheriano.** — Si è stabilito l'acquisto per L. 8500 di una preziosissima raccolta di antichità laziali rinvenute in Grottaferrata e appartenenti al marchese Cavalletti.

— **Museo Nazionale di villa Giulia.** — Si è autorizzato l'acquisto, per il prezzo di L. 3500, di una pregevole face trilychne offerta in vendita dal sig. Pacini.

— **R. Museo Nazionale romano.** — Si autorizza l'acquisto per L. 225 di un aureo di Caligola e Agrippina offerto in vendita dal sig. Guerrini.

MARCHE.

ANCONA. — Museo Nazionale. — Il comm. Besenzanica ha donato allo Stato il quarto del ripostiglio monetale rinvenuto in occasione dei lavori per la costruzione della ferrovia Fermo-Amandola.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI. — R. Museo Nazionale. — Si è autorizzato l'acquisto, per L. 250, di una moneta di Adelchi, coniata a Benevento, offerta in vendita dal sig. Canessa.

TARANTO. — Museo Archeologico. — Si autorizza l'acquisto, per L. 931, del tesoretto monetale di uno statere, un mezzo statere e didrammi d'argento rinvenuti a Monacizzo.

SICILIA.

PALERMO. — Museo Nazionale. — Il comm Santoro, deceduto in Costantinopoli, ha legata al Museo Nazionale di Palermo una sua collezione filatelica di altissimo prezzo.

— Si è deciso l'acquisto, per L. 6000, di una ricca collezione di maioliche siciliane possedute dal cav. La Farina.

SIRACUSA. — Museo Archeologico. — Nel Museo di Siracusa vennero provvisoriamente depositati i numerosi oggetti provenienti dalla recente campagna di scavi governativi condotti presso l'antica Locri dal prof. Orsi con ottimi risultati.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — R. Museo Nazionale. — È concesso al Museo di Cagliari un sussidio di L. 2000 per ultimare la sistemazione, già avviata, dei locali e per dare un migliore assetto alle collezioni.

CONCORSI

Concorso al posto di professore di violino e viola nel R. Istituto musicale di Firenze.

È aperto il concorso per titoli e per esami al posto di professore di violino e viola nel R. Istituto musicale di Firenze, con l'annuo stipendio di L. 1600.

La Commissione giudicatrice del concorso sarà nominata dal Ministero dell'Istruzione pubblica e sottoporrà i candidati alle seguenti prove:

I^a^ prova. — (d'obbligo) — Spohr - Nono concerto da eseguirsi con la diteggiatura segnata dall'autore nel suo *Gran Metodo per violino*. — Paganini - Uno dei capricci, scelto seduta stante dalla Commissione fra sei presentati dal candidato.

II^a^ prova. — (A scelta del candidato) Un pezzo da concerto. — (A scelta del candidato) S. Bach - Una delle sei Sonate per violino solo.

III^a^ prova. — Esecuzione, previo studio d'un'ora, di un brano orchestrale scelto dalla Commissione nel 2° fascicolo della raccolta « Orchesterstudien aus den Werken von R. Wagner, für 1.ste violine, von Otto Hubl (ediz. Schott et C., Londra).

IV^a^ prova. — Dirigere, sonando la parte del 1° violino, la prova di un tempo di quartetto scelto dalla Commissione (che assisterà alla prova), e la cui partitura sarà consegnata al candidato il giorno precedente la seduta.

V^a^ prova. — Eseguire uno fra gli studi per viola N. 21, 23 e 24 di E. Cavallini (ediz. Lucca).

VI^a^ prova. — Riassunto verbale della storia degli strumenti ad arco ed esposizione ragionata d'nn metodo d'insegnamento. Lettura a trasporto all'improvviso d'un pezzo di media difficoltà per violino, scelto seduta stante dalla Commissione.

VII^a^ prova. — Dimostrare di sapere accompagnare al pianoforte e di conoscere praticamente l'armonia.

La Commissione comunicherà in tempo utile ai concorrenti l'indicazione del luogo e della data dell'esame; coloro che non si presentassero nel luogo e nell'ora stabiliti saranno considerati rinuncianti al concorso.

La nomina del candidato prescelto non sarà definitiva se non dopo almeno due anni di reggenza, i quali però, nel caso della conferma, saranno computati come anni di servizio utile per la pensione.

Le domande di ammissione al concorso, in carta bollata di una lira, dovranno essere presentate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti) non più tardi del 30 settembre 1908, e dovranno essere corredate dei seguenti documenti, debitamente legalizzati:

Fede di nascita;

Certificato di buona condotta;

Certificato negativo di penalità;

Certificato di sana costituzione fisica; questi ultimi tre di data non anteriore a tre mesi da quella del presente avviso.

I concorrenti dovanno pure indicare nella domanda il loro domicilio e rimettere al Ministero un elenco dei documenti e dei titoli presentati al concorso.

Roma, 30 luglio 1908.

Il Ministro: Rava.

Materiale didattico per le Scuole d'arte.

Svolgendo il programma di rinnovare ed accrescere il materiale artistico delle Scuole d'arte governative, il Ministro on. Rava ha testè disposto che sieno eseguiti, per gli Istituti di Belle Arti governativi, i getti in gesso di una seconda serie di elette opere d'arte greca, delle quali lo Stato possiede le forme tratte direttamente in Atene dai monumenti originali.

Inoltre l'on. Rava ha disposto che siano eseguiti i getti della celebre scultura detta *Il trono di Afrodite* del Museo Ludovisi, ora appartenente al Museo Nazionale Romano, per essere distribuita ai predetti Istituti di belle arti.

Nuove dotazioni degli Istituti di Belle Arti.

Con disposizione del 30 luglio p. p. è stato provveduto ad aumentare le dotazioni delle Scuole governative di Belle arti, affinchè possano, con i maggiori mezzi dal Ministro on. Rava chiesti e concessi dal Parlamento, meglio corrispondere agli scopi della cultura artistica.

Le nuove dotazioni sono le seguenti, notevolmente superiori alle antiche, segnatamente per quegli istituti che avevano i mezzi più scarsi in rapporto alla importanza delle loro scuole.

Prospetto delle dotazioni per l'anno 1908-909:

Istituto	di Belle Arti	Bologna. . . .	L. 15,000
Accademia	»	Carrara	» 4,500
Istituto	»	Firenze	» 17,500
»	»	Lucca	» 4,500
»	»	Massa	» 3,500
Accademia	»	Milano	» 32,000
Istituto	»	Modena	» 7,500
»	»	Napoli	» 25,000
»	»	Palermo. . . .	» 9,000
»	»	Parma	» 8,000
»	»	Reggio Emilia. .	» 1,000
»	»	Roma	» 24,000
Accademia	»	Torino	» 27,000
Istituto	»	Venezia . . .	» 15,000

Inoltre l'Amministrazione delle Belle Arti, con altri nuovi fondi ottenuti per le spese di carattere generale in pro dell'istruzione artistica, porrà mano a qualche utile iniziativa a vantaggio degli studii artistici e in ispecie all'accrescimento ed al rinnovamento del materiale didattico delle scuole.

Concorso al posto di professore di composizione nel R. Conservatorio di Musica di Milano.

È aperto il concorso al posto di professore di composizione nel R. Conservatorio di musica « Giuseppe Verdi » in Milano, con l'annuo stipendio di L. 3000 e con l'obbligo di almeno 10 ore di insegnamento settimanale di fuga e composizione, nonchè di sorvegliare l'annessa classe di armonia e contrappunto.

Gli altri obblighi inerenti al detto posto risultano dallo Statuto del R. Conservatorio « Giuseppe Verdi », approvato con R. Decreto 23 settembre 1898.

Il concorso è per titoli, dai quali dovrà specialmente emergere la competenza del concorrente nell'insegnamento della composizione lirica.

La nomina del candidato prescelto non sarà definitiva se non dopo almeno due anni di reggenza, i quali però, nel caso della conferma, saranno computati come anni di servizio utile per la pensione.

Le domande di ammissione al concorso, in carta bollata da L. 1, dovranno essere presentate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale per le antichità e belle arti) non più tardi del giorno 30 settembre 1908.

Le domande dovranno essere corredate, oltrechè dai titoli musicali ed accademici, dai seguenti documenti debitamente legalizzati:

Fede di nascita (da cui risulti che il candidato non ha oltrepassato l'età di anni 50);
Certificato di buona condotta,
Certificato negativo di penalità;
Certificato di sana costituzione fisica: questi tre ultimi di data non anteriore a tre mesi da quella del presente avviso.

I concorrenti dovranno pure indicare nella domanda il loro domicilio, e rimettere al Ministero un elenco dei documenti e dei titoli presentati al concorso.

Roma, 5 agosto 1908.

p. *Il Ministro:* CIUFFELLI.

Concorso al posto di professore di Storia della Musica nel R. Conservatorio di Musica « Giuseppe Verdi » di Milano.

È aperto il concorso al posto di professore di Storia della musica nel R. Conservatorio di musica « Giuseppe Verdi » di Milano, con l'annuo stipendio di L. 1200, e con l'obbligo di otto ore d'insegnamento settimanale. Gli altri obblighi inerenti al detto posto risultano dallo Statuto del Conservatorio, approvato con R. Decreto 23 settembre 1898.

Il concorso è per titoli e, quando la Commissione esaminatrice lo stimi necessario, anche per esame. All'esame saranno eventualmente chiamati i soli concorrenti meglio classificati per titoli. Esso consisterà nelle seguenti prove:

1° — Illustrare, in forma di lezione, un tema dato dalla Commissione, ed estratto a sorte un giorno avanti l'esame, vertente in questioni scientifiche, tecniche ed estetiche in rapporto alla storia della musica.

2° — Dar saggio di cognizioni teoriche sulla semeiografia in rapporto ai diversi sistemi musicali, col tradurre in notazione moderna brevi frammenti di musica vocale antica, d'intavolatura italiana di liuto e d'organo.

3° — Dar prova di conoscere le più importanti opere storiche e teoriche antiche, medioevali e moderne, nonchè le principali opere bibliografiche italiane e straniere.

La nomina del candidato prescelto non sarà definitiva se non dopo almeno due anni di reggenza, i quali però, nel caso della conferma, saranno computati come anni di servizio utile per la pensione.

Le domande di ammissione al concorso, in carta bollata da L. 1, dovranno essere presentate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti) non più tardi del giorno 30 settembre 1908 e dovranno essere corredate dei seguenti documenti debitamente legalizzati:

Atto di nascita (da cui risulti che il candidato non ha oltrepassato l'età di anni 45);
Certificato di buona condotta;
Certificato negativo di penalità;
Certificato di sana costituzione fisica; questi tre ultimi documenti di data non anteriore a tre mesi da quella del presente avviso.

I candidati indicheranno chiaramente nella domanda il loro domicilio, e vi uniranno un elenco dei titoli e documenti presentati.

Roma, 10 agosto 1908.

Per il Ministro: CIUFFELLI.

Concorso al posto di Professore di canto nel R. Conservatorio di musica « Giuseppe Verdi » di Milano.

È aperto il concorso al posto di professore di canto nel R. Conservatorio di musica « Giuseppe Verdi » di Milano, con l'annuo stipendio di L. 2500, e con l'obbligo di 18 ore di insegnamento settimanale e con orario anche pomeridiano. Gli altri obblighi inerenti al detto posto risultano dallo Statuto del Conservatorio, approvato con R. Decreto 23 settembre 1898.

Il concorso è per titoli e, quando la Commissione esaminatrice lo stimi necessario, anche per esame. All'esame saranno eventualmente chiamati i soli concorrenti meglio classificati per titoli.

Esso consisterà nelle seguenti prove:

1° — Scritta: dissertazione sopra un tema riguardante la fisiologia degli organi vocali in rapporto alla tecnica del canto, asseguato dalla Commissione esaminatrice ed estratto a sorte un giorno avanti l'esame.

2° — Orale: rispondere a domande concernenti l'insegnamento e la letteratura didattica e storia del canto.

3° — Pratica: impartire, in presenza della Commissione esaminatrice una lezione ad alcuni alunni esordienti ed insegnare un pezzo di musica italiana dell'epoca aurea del canto ad un alunno provetto.

4° — *Ad libitum:* presentare alla Commissione esaminatrice qualche saggio di alunni propri già in carriera.

La nomina del candidato prescelto non sarà definitiva se non dopo almeno due anni di reggenza, i quali però, nel caso della conferma, saranno computati come anni di servizio utile per la pensione.

Le domande di ammissione al concosso, in carta bollata da L. 1, dovranno essere presentate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti) non più tardi del giorno 30 settembre 1908, e dovranno essere corredate dei seguenti documenti debitamente legalizzati:

Atto di nascita (da cui risulti che il candidato non ha oltrepassato l'età di 50 anni);

Certificato di buona condotta;

Certificato negativo di penalità;

Certificato di sana costituzione fisica; questi tre ultimi documenti di data non anteriore a tre mesi da quella del presente avviso.

I candidati indicheranno chiaramente nella domanda il loro domicilio, e vi uniranno nn elenco dei titoli e documenti presentati.

Roma, 10 agosto 1908.

Per il Ministro: CIUFFELLI.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



CENACOLO VINCIANO.



VANTI di assumermi la gravosa responsabilità di eseguire il consolidamento del « Cenacolo » ho esperito due tentativi di rinsaldo della crosta di colore, il primo nell'anno 1903 su una superficie dipinta di circa 30 cent. quadrati, e il secondo nell'anno 1906 su una porzione più vasta. Già durante quelle prove ho potuto constatare lo stato di estremo deperimento della pittura. Nel paziente lavoro testè compiuto, il quale si è svolto su ogni parte della parete dipinta, ho trovato ovunque, benchè in vario grado, mancanza di coesione tra il colore e la superficie murale.

Anche là dove la crosta di colore non era staccata a squame, accartocciata, o comunque sollevata, le brevi superfici piane avevano pur esse perduto la continuità di aderenza coll'intonaco e tendevano a staccarsi sotto ogni pur lieve pressione.

In alcune parti, benchè su piccolissime superfici, il colore era caduto anche là dove le fotografie fatte eseguire nel 1905 dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti indicano la continuità del dipinto. La conservazione della pittura era pertanto quasi esclusivamente dovuta all'umidità dell'ambiente e alle colle sovrapposte con grande abbondanza nei preceduti restauri, le quali, per altro, idratandosi, producevano, specialmente nella stagione invernale, le muffe che, unitamente alla polvere copiosamente cosparsa sulle superfici sollevate, toglievano quasi totalmente la visione dell'opera meravigliosa.

Era mio compito di procedere alla saldatura del colore con mastici diluiti con sostanze idonee e tali che le condizioni igrometriche avessero su essi la minor possibile influenza.

Il vario grado di discontinuità della crosta di colore coll'arricciatura del muro richiese nondimeno per ogni caso diversa soluzione e sovratutto una cura pazien-

temente scrupolosa nella manualità delle operazioni, a cui attesi veramente colla costante, paurosa preoccupazione dell'incolumità del capolavoro e con la vigile coscienza della imprescindibile necessità di serbare ogni minima traccia di una tale suprema affermazione di bellezza.

Mi corre qui l'obbligo di rettificare un giudizio che io ebbi in antecedenza ad esporre, e cioè che il « Cenacolo » sia stato dipinto da Leonardo con colori a base di olio, in conformità a quanto asserì il Lomazzo, e dopo di lui altri uomini dell'arte. A tale giudizio io fui tratto dal caratteristico accartocciarsi della pasta di colore e dalla lucentezza conferita dalle colle sovrabbondanti. In effetto, tutte le parti dipinte, alle prove ch'io feci, addimostrarono di non contenere sostanze oleose e ho ancora constatato nella parte superiore del dipinto, e meglio nelle deliziose lunette sovrastanti alla composizione, dove il mezzo di adesione originariamente impiegato non ebbe campo di essicare completamente, una meno disastrosa conservazione della pittura. Leonardo ha pertanto dipinto il Cenacolo a tempera forte, sia pure tentando metodi e imprimiture che fallirono al loro scopo, a giudicare dalle deplorevoli condizioni di conservazione della pittura dopo scarso numero di anni dalla sua esecuzione.

Tale constatazione, oltrechè accordarsi logicamente all'intuitivo convincimento che Leonardo non abbia ignorato l'incapacità di stabile aderenza delle tinte ad olio applicate alle superfici murali, ha pure concesso maggiore rapidità alla esecuzione del lavoro e una più efficace attività ai mastici impiegati nel rinsaldo.

Allorchè ebbi ultimata l'operazione di consolidamento di tutta la superficie dipinta e ottenuto ovunque la perfetta aderenza coll'arricciatura del muro e ridotta perciò la crosta del colore a una superficie piana, ho proceduto a togliere la polvere e a lavare le muffe, e per quanto è stato possibile e conveniente, le colle sovrapposte al colore. Dove questo era caduto, il bianco crudo della calce alterava la tonalità circostante e perciò, sentito anche il parere del Senatore Beltrami, dell'arch. Moretti e dei pittori Pogliaghi e Carcano, membri della Commissione governativa, ho ricoperte quelle superfici con tinte leggiere a tempera, appena sufficienti per impedire che l'assieme ne fosse deturpato.

Così pure, consenzienti i Commissari e il Direttore dell'ufficio regionale, si è presentata la necessità di qualche restauro alla volta a spicchi lunettata sovrapposta al Cenacolo, dove pure la colorazione era in larghe parti completamente scomparsa. Il restauro ha rilevato come il fondo azzurro degli spicchi fosse cosparso di stelle d'oro e ha precisato che le mirabili lunette decorate con ghirlande e targhe d'imprese sforzesche, per la inesprimibile finezza del dettaglio, la larghezza decorativa e la profondissima penetrazione della forma, sono a evidenza, opera di Leonardo.

Il lavoro che fu da me iniziato il giorno 25 del mese di giugno e proseguito ininterrottamente, venne con queste operazioni ultimato al principio del settembre del corrente anno.

*
* *

Tutto quanto passa sotto il nome di Cenacolo Vinciano, l'opera originale di Leonardo, come le molteplici superfetazioni dei restauratori, è riuscito così risanato e ridotto nelle più acconce condizioni per goderne la visione e vagliarne il valore.

Il minuzioso esame che ho compiuto mi ha precisato la entità dei numerosi ristauri che si rivelano eseguiti in varie epoche, con varia abilità artistica e con

diversi metodi tecnici. La più parte (a tempera), presentavano soluzioni di continuità coll'intonaco anche più gravi della pittura originaria, altre, come quello eseguito in piccola porzione della tovaglia e precisamente nella parte centrale (a encausto), oltre a una notevole abilità di esecuzione conserva aderenza colla superficie. Ciò non ostante mi è di grande soddisfazione asserire che dopo la pulitura del dipinto, ciò che appare opera originaria di Leonardo è assai più di quanto credette il Bianconi e generalmente si ritiene.

I restauratori hanno esercitato la loro opera largamente sugli abbigliamenti, ad eccezione delle figure di alcuni apostoli e sul fondo d'architettura; ma non sulla tovaglia, i dettagli sovrapposti e il soffitto travi, e furono costretti al rispetto dove l'arte del Maestro ha una più profonda e spirituale potenza evocatrice. Così le teste e le mani delle figure benchè guaste e stinte, sono pressochè immuni di restauro (salvo la testa dell'Apostolo Giacomo Maggiore) come pure quel luminoso spiraglio di paesaggio che contrasta tuttora col suo azzurro sereno alla composta drammaticità della scena.

Io ho fede che l'opera, la quale con religiosa venerazione ho dedicato alla grande opera d'arte, sarà definitiva ad assicurarne la conservazione. La parete muraria è quasi totalmente sana, solo il suo estremo, a sinistra di chi guarda, accusa tracce di umidità, le quali però non è a ritenersi che possano assumere carattere di gravità e aumentare di superficie.

Ciò che assolutamente necessita è di assicurare al Cenacolo la uniformità delle condizioni atmosferiche e di salvaguardarlo dalla considerevole quantità di polvere, quale si produce evidentemente in un luogo con tanta frequenza visitato. Si deve pertanto murare, o porre le doppie bussole, alla porta del Refettorio comunicante col chiostro da cui procedono le correnti d'aria che possono avere azione diretta sulla pittura e mutare saltuariamente le condizioni atmosferiche dell'ambiente.

E per la stessa ragione devono essere fisse le chiusure delle finestre vicine alla parete dipinta. Or sono molti anni il Cenacolo era difeso da una tenda che di poi fu tolta, ignoro per quale ragione. Era una difesa la quale vorrei ripristinata, se non ritenessi più sicuro schermo una lastra di cristallo, che difendesse col decoro di una conveniente intelaiatura il prezioso dipinto. Nessun mezzo sarebbe più acconcio pel riparo della polvere e per la uniformità atmosferica dell'ambiente.

In una teca di cristallo, come una reliquia, dovrebbe, a mio giudizio, conservarsi il Cenacolo Vinciano.

Milano, 5 settembre 1908.

Luigi Cavenaghi.

I SARCOFAGI RAVENNATI DI SAN RAINALDO, DI S. BARBAZIANO E DEL BEATO PIETRO PECCATORE E LE ULTIME RICOGNIZIONI.



ELLO scorso aprile la Sovrintendenza de' Monumenti di Ravenna, sollecitata da Corrado Ricci, si die' cura di mettere allo scoperto e fotografare le parti posteriori dei sarcofagi di S. Rainaldo, di S. Barbaziano e del beato Pietro Peccatore; i primi due nella Metropolitana addossati alle pareti laterali della Cappella della Vergine, l'altro nella chiesa di Santa Maria in « Porto fuori » infisso entro il muro della nave minore sinistra sotto un arco acuto vicino al campanile. Il divisamento del Ricci traeva opportunità da questo, che i menzionati sarcofagi e sono fra i più nobili e meglio conservati esemplari della nostra città e, a tacere dei pochi convertiti in altare, erano omai gli ultimi di cui dopo lo spostamento o il distacco delle arche lapidee di Sant'Apollinare in Classe i riversi fossero o non affatto sinora o solo imperfettamente cono-



Fig. 1. — Postica del Sarcofago di Pietro Peccatore (sec. V).

sciuti. In pari tempo la rimozione delle urne e l'agevolezza che ne proveniva di sollevare i coperchi furon cagioni che l'Arcivescovo di Ravenna, il quale aveva di buon grado assentito alle richieste della Sovrintendenza, indussero a rivisitare per fini devoti le ossa dei titolari; e più giorni di seguito la cronaca ravennate fu piena delle nuove esplorazioni e dei rinvenimenti che le coronarono. Fuori intanto,

dal canale gremito di velieri e di vapori e sonante delle opere della vita, Ravenna tendeva incontro al mare la sua rinnovellata promessa.

Dei tre sarcofagi basterà descrivere le sole postiche, cioè le sole parti tornate in luce: le quali, per vero dire, offrono ben poco al riguardante, come quelle che, destinate per il modo e il luogo della postura loro a rimaner nascoste, furono dai marmorarii secondo l'uso comune ornate sommariamente.

Più semplice di tutte, e per la sua semplicità contrastante con le parti laterali e con l'anteriore, è la postica dell'arca di Pietro Peccatore (Fig. I): un disco nel mezzo, entrovi una croce con estremità divaricate e, per cattiva esecuzione, coi



Fig. 2. — Postica del Sarcofago di S. Rainaldo (sec. VI).

bracci verticali d'alquanto più lunghi degli orizzontali; e a questa volanti di rincontro due colombe (la destra abbozzata solamente), che paiono spiccarsi da due allegoriche palme scolpite dall'uno e dall'altro lato: il tutto chiuso all'intorno dal kyma, dallo zoccolo e da due colonnine scanalate a spira identiche alle già visibili. Col dare all'aprico questa faccia dell'urna si è chiarito un dubbio che anche recentemente vedemmo da Carlo Goldmann (1), sebbene con discutibile ragionevolezza, significato; e inoltre un nuovo elemento ne si porge nell'economia e nello stile del lavoro a invalidare l'opinione di esso il Goldmann, che il sarcofago risalga alla seconda metà del secolo IV: potendosi facilmente dimostrare, proprio con gli elementi da lui addotti in conforto della sua tesi, che l'arca non è da portare più su del secolo V.

La postica dell'urna di S. Rainaldo (Fig. II) è circoscritta come la precedente. In un disco centrale vedesi il monogramma gemmato con riccio aderente all'asta ed estremità allargate e con le lettere apocalittiche pendule per due cordoni, che

(1) *Die Ravennatischen Sarkophage*, Strassburg, 1906, pag. 27 e seg.

simulano le catenelle, ai bracci superiori del X. Il monogramma esce con la sbarra centrale dalla periferia del disco e col piede poggia direttamente sul listello. Di qua e di là occupano il resto dello spazio due pavoni su tumuli o rocce e agli angoli due grossi tralci, non esattamente simmetrici, comprendenti rosette nelle loro volute. Il rilievo è forte, il lavoro alquanto secco e duro, se lo paragoniamo con l'analoga fronte dell'urna di San Teodoro e col rovescio dell'altra che le sta appresso in Sant'Apollinare di Classe, anzi se lo paragoniamo con uno dei lati minori della stessa urna di S. Rainaldo.

Conviene osservare, chi voglia intendere lo spirito di questa decorazione romano-bizantina, che nelle altre parti del sarcofago la figura barbata del Redentore, il nimbo monogrammatico che gli circonda il capo e che manca in sarcofagi ravennati del V secolo, il libro aperto ch'egli tiene con la mano sinistra, il trono con pulvino ergentesi sul monte da cui sgorgano i quattro fiumi (i più antichi sarcofagi di Ravenna hanno solo la cattedra senza il monte), il concetto informatore della scena, che non è più la *traditio legis* o la missione, ma Cristo che accoglie Pietro e Paolo recanti i segni del martirio e del trionfo, e insieme il numero, lo atteggiamento, le movenze e il drappeggio dei personaggi, gli elementi simbolici e i caratteri iconografici rimandano al principio del secolo VI, che è periodo di transizione dall'ancora classicheggiante e storico al simbolico e dottrinale, dai sarcofagi romani e figurativi ai così detti bizantini e ornamentali.

Meglio esprime quel composito misto nel passaggio dall'uno all'altro tipo l'arca di San Barbaziano, la quale chiude la serie delle rappresentanze di Cristo e degli Apostoli, e nelle figure rigide e stecchite, inverosimilmente esili di membra, non legate da unità concettuale non determinate da tratti fisionomici, con gli occhi ebeti e guardanti nel vuoto, con le pieghe erronee degli abiti e una cotale fissità d'idoli inanimati, ci mostra un saggio dello scadimento e della estenuazione per cui passò la plastica delle forme umane prima di essere interamente sopraffatta dalla ornamentazione vegetale e animale dell'arte che venne subito dopo il primo quarto del secolo VI, e di cui il nostro sarcofago raduna di già, sebbene con un suo cattivo gusto, la sovrabbondanza decorativa, tanto che i suoi vasi, le sue foglie, le sue conchiglie, i suoi monogrammi, le sue croci e le ghirlande e i candelieri dai cerei fiammeggianti non lasciano libero il più piccolo spazio. La parte posteriore (Fig. III), edita, non bene dal Garrucci (1), è inquadrata al disopra dal seguito della cornice che si vede sul davanti e nei fianchi, una fascia cioè a fogliette trilobate e gigli, svolgentesi tra due listelli e avente nel mezzo una crocetta; a destra e a sinistra da una colonnina interna, che fa riscontro all'altra pure interna delle fiancate e si riannoda alla colonnina d'angolo formando un unico pilastrino: al disotto corre il largo listello sporgente che funge da zoccolo. Nel campo due pecore si affrontano a un disco che contiene il monogramma a estremità divergenti, e questo posa sul mistico monte rappresentato con rozze scalpellature. Tutto l'assieme è appena un abbozzo.

* * *

È nota la fortuna diremo così esterna dei sarcofagi di San Barbaziano e di San Rainaldo. Trovavasi il primo *ab immemorabili* nella chiesa di San Lorenzo fuori le mura, donde lo fece trasportare nella Basilica Ursiana l'Arcivescovo Boni-

(1) *Storia dell'arte cristiana*, tavola CCCXLIX, 1-3.

facio Fieschi (✝ 1294) (1), che vi ebbe poi sepoltura; il secondo fu requietorio e monumento di Rainaldo Concoreggio (✝ 1321) (2). Nel sec. XVII l'Arciv. Luca Torrigiani (3) sotterrò il corpo del Fieschi nel presbiterio, e nella tomba di marmo greco depose in vece sua un più antico e più stimabile, S. Barbaziano, il prete confessore e confidente di Galla Placidia, che non aveva « pasturato col rocco molte genti », ma compiuto aveva grandi miracoli e illuminato l'Augusta alle opere di pietà. Nè in verità maggior pace che quelle del Fieschi godettero le spoglie di Rainaldo, tutto che più onorate e, salvo brevissimi intervalli, lasciate nell'arca che le accolse dopo la morte. Del resto, anche rimanendo indisturbati i corpi, sì l'urna di Barbaziano e sì l'urna di Rainaldo più volte, non sulle ali degli angeli ma dietro le vicissitudini dell'Ursiana e la venerazione del clero, furono tramutate da un punto all'altro della basilica.



Fig. 3. — Postica del sarcofago di S. Barbaziano (sec. VI).

Nell'arca di Rainaldo frugarono prima di noi due secoli e quattro arcivescovi. Vi riguardò per entro il cardinale Giulio Feltrio della Rovere (1566-1578), trovando il corpo intatto e conservatissimo, *promissa barba*, dice il Rossi (4) che afferma averlo saputo di sulla bocca dello stesso Cardinale (il Ferretti la vide anche bianchissima) (5), *statura procera, ingenua forma, et specie ad dignitatem apposita*. Le medesime condizioni d'incorrotta freschezza verificò indi a breve il Cardinale

(1) *Chron. Archiep. Ravennat.*, ed. Bacchini in Append. ad *Agnelli Lib. pontif.* e Mur. in R. I. S. II, 1, pag. 188 e segg.

(2) Paolo Scordilla nella continuaz. di detta cronaca, R. I. S., II, 1, pag. 210.

(3) Gir. Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, pagg. 509 e 560.

(4) *Hist. Ravenn.* Venet. MDLXXXIX, pag. 538.

(5) *Aedium Sacrarum Ravennae Constructores atque reliquiae*, Ms. nella Bibl. naz. di Parigi, n. 5916 e nella Vaticana, n. 5836. Copie nella Classense.

Pietro Aldobrandini 1604-1621 (1), e tali si mantennero i sacri avanzi fino al 1636. In quell'anno (parlo ai non ravennati) una terribil piena sommerse e desolò Ravenna; e le acque, penetrando anche dentro l'avello di Rainaldo e ivi ristagnando a lungo, cancellarono le *estreme sembianze* e disfecero il corpo del glorioso arcivescovo. Raccolte divotamente in una cassetta di legno e ricollocate nel rasciutto sarcofago dal Card. Capponi, le ossa ebbero altre diligenze e due ultime ricognizioni fra il 1655 e il 1659 dal Torrigiani, al quale si deve il trasferimento dell'urna nella cappella ove ancora si trova.

Di tutto questo è particolareggiata narrazione, non che nel Fabri e nella Vita del Gottardi, in due protocolli dell'Archivio di Sacra Visita (2), e quasi al tempo nostro se ne ha largo riassunto in un memoriale compilato per cura del cardinal Falconieri (3) e mandato alla Sacra Congregazione dei Riti per la riconferma del culto di San Rainaldo. Veggasi anche l'epigrafe del Torrigiani nella parete della cappella.

Pareva dunque che nessuna sorpresa ci si dovesse aspettare dalla ricognizione del Morganti; quando, aperta la cassetta di quercia giacente sul fondo dell'urna e levatane l'altra di piombo che v'era dentro e su questa rotti i sigilli e i nastri onde aveala accuratamente ravvolta il Torrigiani, e sollevato il coperchio, si vide un ammasso di stoffe che furon tratte fuori a brandelli, e nelle quali si riconobbero i sacri paludamenti di Rainaldo, scoloriti e danneggiati per l'azione del tempo, delle acque e del cadavere corrompentesi (l'*intatto* degli storici è naturalmente da interpretare con discrezione), striminziti e pesti dalla compressione e anche nelle parti più integre chiazzati qua e là di macchie diffuse.

Quali che siano le condizioni di questi paramenti, il ricupero è considerevole, trattandosi di stoffe medievali non pure artisticamente cospicue, ma, che assai importa, sicuramente databili.

Le vesti saranno, fin dove consenta il loro stato miserando, identificate e ricomposte alla Vaticana dal padre Ehrle. A ogni modo una rapida e sommaria ispezione lascia facilmente distinguere anche ai profani talune parti sulle quali non può cader dubbio e altre permette di ravvisare con sufficiente probabilità.

I colori variano dal giallo-rosso al marrone chiaro al purpureo scialbato, in che si è risolto il paonazzo originario, più e men carico. Le fogge in ciò che se ne vede o intravvede confermano le notizie dei documenti e degli scrittori, che Rainaldo, secondo il rito dei funebri vescovili, fu sepolto con abiti pontificali. Troviamo la tunicella e la dalmatica (Fig. IV, 3) di stoffa unita leggiera, con gallone di tessuto delicatissimo a gigli, rosette, triangoli, girari di rami, righe verdi e azzurre; la casula (Fig. V), foderata di taffetà, adorna di fiorame policromo, amplissima (l'accorciamento e il taglio della pianeta per il libero moto delle braccia non è anteriore al secolo XIV), e inoltre di essa le bande o guarniture *(aurifrisia o aureae listae)* (Fig. IV, 2) di broccato e ricamo a rombi variamente intersecati con disegni geometrici e picchiettati di fioretti verdi e purpurei; brani della stola e del manipolo con fiocchetti (Fig. IV, 1) dello stesso lavoro; la fodera di un cuscino, con nastro sottile intorno; i guanti, di filo grosso di seta, con all'estremità

(1) FABRI, *Mem. Sag.*, pag. 19.

(2) Serie prima, vol. 4, c. 108, r. (a. 1609) e vol. 12, c. 260, r. e segg.

(3) *Sacra Rituum Congregatione Eminentissimo ac Reverendissimo Domino Cardinali Spinola Relatore — Ravennaten. Cultus ab immemorabili tempore praestiti Beato Rainaldo Archiepiscopo Ravennae — Romae, Typ. Camerae Apostol., 1851.*

un bordo a fiori, d'altro colore ma d'identica materia, e le attaccature e l'impronta del *circulus aureus;* il cingolo di seta a intrecciatura rotonda, ancora annodato; altri cordoncini di seta a intrecciatura piatta, forse appartenenti ai calzari; le suole



Fig. 4. — Vesti pontificali di S. Rainaldo (sec. XIV).
1. Frammento di stola (larg. cm. 5) — 2. Altro avanzo di stola o banda di pianeta.
3. Pezzo della Dalmatica.

di sughero dei sandali pontificali e un pezzo del bordo dei sandali (raso broccato di oro) con legacciolo. Scarsi e mal certi vestigi dell'alba, nessuna del pallio, della mitra e d'altre parti degli abiti liturgici.

Odasi ora la descrizione dell'abbigliamento di Rainaldo che è nel primo degli accennati protocolli, fedelissima: « .....*appositum* (corpus) *in habitu Pontificio; Caput*

videlicet mitra redimitum, et geminis adiacens pulvinaribus; illaesam faciem, et integras manus extensas cum chyrothecis (sic), *orbiculos quosdam acu pictos habentibus; collum stola, utrinque propendente, picturis aureis contexta decoratum; ipsumque corpus nobili*



Fig. 5. — Lacerto della casula di S. Rainaldo con gallone mediano (sec. XIV).

planeta, tunicella, dalmatica, podereque (poderis sarebbe veramente l'*amictus* o *superhumerale*, ma qui s'intende, come anche s'intese, l'*alba* o camice) *insignitum, ad pedes usque sandalibus venustatos* ». C'è tutto, a quanto sembra; meno la mitra, che forse fu tolta dopo il 1636 e meno gli *orbiculi acu picti.* Ma questi in realtà li abbiamo; solo che son erano e non sono ricamati, come potè credere chi dentro l'urna di Rainaldo *coniecit oculos* (è la frase del rogito) essendone stato sollevato il

coperchio appena quanto bastava per introdurvi il capo e guardare con lumi accesi: li abbiamo in due borchie rotonde (*orbiculi* = dischetti) che furono rinvenute tra le vesti e che servirono come *circuli aurei* delle chiroteche. Uguali le dimensioni, corrispondenti i punti d'attaccatura ancor visibili sulle borchie e sui guanti, esattissima l'impronta lasciata sul tessuto a maglia: v'è perfino, affisso a questa, un appiccagnolo. L'ubicazione è accertata, ammesso che ce ne sia bisogno, dalle borchie che si vedono nei guanti episcopali dipinti su moltissimi quadri e affreschi.

Prima di entrare nell'esame delle borchie, credo opportuno ricordare che suole di sughero come quelle di Rainaldo furono trovate anni sono nella tomba di Clemente IV (1268) in Viterbo, dove oltre a questi e ad altri oggetti vennero in luce due dischi metallici contornati da filigrana con figure di *S. Marcus* e di *S. Ioh. Baptista* in vetro, senza dubbio anch'essi applicati sul dorso dei guanti (1).

I due medaglioni ravennati (Fig. VI) hanno il diametro di mm. 43 e recano in ismalto le mezze figure del Redentore e della Vergine. Gli smalti appartengono al tipo incassato *(cloisonné)*; le placche, leggermente convesse, sono di argento; il fondo da cui emergono le figure è dorato; di argento pure indorato sono le tramezzature *(cloisons)*. Come la tecnica così l'iconografia ci riconducono alle forme bizantine quali le ebbe fissate la seconda età dell'oro e quali indi si protrassero, per imitazione e riproduzione, lungamente.

Gesù è rappresentato di fronte: ha barba e capigliatura che scende ondulata sulle spalle; ha il nimbo crucigero intorno al capo; indossa sopra la tunica il pallio, che, per una convenzione iconografica diffusa per secoli, non ricopre interamente la parte destra del corpo e ricasca in lunghe pieghe dall'omero sinistro. Alza fino al petto la mano destra benedicente alla greca; con la sinistra, il cui pollice è stravolto, regge il libro gemmato, chiuso. La testa è particolarmente brutta, con occhi strabici, naso deforme e le ciocche serpentine dei capelli e della barba grossolanamente formate per mezzo della lamina metallica accentuatissima che separa tra loro in modo sconcio le incrostazioni della pasta vitrea. I colori son sei: il bianco, il carnicino, il rosso, il turchino-violetto (lapislazzuli), il verde, il nero. Verde e orlato di rosso il nimbo, bianca con punti rossi la croce (e perciò gemmata), rossa la tunica con gherone verde, il pallio violetto. Nel libro è bianco il davanti e la testata superiore, verde la copertina con losanga rossa nel mezzo e quattro borchie bianche agli angoli. Le carni hanno un tono rosato con riflessi madreperlacei; i capelli e la barba un colore nerissimo. Ai due lati vi sono incisi e riempiti di smalto rosso i monogrammi del *I(ησου)C X(ριστο)C*

IC   *XC*

col *C* gotizzato.

Assai meno conservata e in parte frammentaria è la borchia rappresentante la Madonna. Questa oltre l'aureola porta diadema e corona: capelli bruno-castagni, manto violetto, tunica verde: la mano destra e la sinistra, d'una goffa imperfezione, tengono il libro: una laminetta attraversa la mano destra in forma di monile. Intorno, l'enigmatica leggenda

S   *L*
T   *E*
O   *S*

in caratteri gotici.

(1) Vedi le fotografie in *L'Arte*, anno II, 1899, pag. 281 e segg.

Il Cristo è ancora nei lineamenti, nell'atteggiamento e nella qualità e disposizione degli abiti il tipo del Pantocrator datoci con diversi mezzi e identiche forme da innumerevoli tavole dipinte, musaici, codici miniati, avori e opere di metallo che rappresentano fino a tutto il secolo XIII la prosecuzione dell'arte bizantineggiante di contro alla fiamma asprigna dell'arte romanica. E Maria pure. E ambedue sono lavoro dozzinale e più che altro di pratica, compiuto senza nitidezza e senza garbo da un inetto e ignoto artefice occidentale che ricalca le forme stereotipe dei tradizionali smalti bizantini, passati di modello in modello in una produzione più industriale che artistica.

Quanto a determinazione cronologica, la paleografia delle lettere, la troppo ovvia illazione d'una almeno approssimativa contemporaneità delle vesti e delle borchie, il *terminus ante quem* fornito dalla data del 1321 ci dispensano dal ricorrere a raffronti e dall'applicare canoni generali sull'arte degli smalti. È poi da considerare che smalti *cloisonnés* con figure umane assegnabili allo scorcio del sec. XIII



Fig. 6. — Borchie dei guanti pontificali di S. Rainaldo.

sono rarissimi, perchè in quel periodo prevale la tecnica dello *champlevé*, che cederà tosto agli smalti translucidi del trecento; ed è questa una coincidenza degna di nota, che fra gli scarsi esempi di smalti della prima maniera si trovino certe placche di guanti episcopali (seconda metà del sec. XIII) conservati nel Louvre e provenienti dalla tomba di un vescovo sepolto nell'abbazia di Preuilly (1). Che infine le due borchie siano lavoro eseguito in Ravenna, non si può nè affermare nè escludere. Noi tuttavia incliniamo a escluderlo. Certo in Ravenna un'arte indigena nei sec. XII-XIV è testificata dai documenti, e probabilmente le tradizioni bizantine perdurarono qui più tenaci che altrove. Ma di smaltatori locali non abbiamo ricordi; uno n'abbiamo, invece, e importantissimo, sull'esistenza di smalti limosini a Ravenna. Nell'atto di consegna (1295) di quello che noi diremmo il corredo personale di Bonifacio Fieschi (2) si inscrisse una coppa d'argento dorato « *et bene ornata de Osmal'o* », un'altra coppa d'oro puro « *ornata de Esmalto et imaginibus* », poi « *unum Caput Virge pastoralis, et unum firmatorium deauratum ornata cum lapidibus..... de Opere Lemovicen[si]* ». D'onde risulta che certi oggetti di oreficeria e smalti erano anche in Ravenna conosciuti sotto il nome di limosini, o per il genere del lavoro o per la materia (più di sovente nell'opera di Limoges si impiega il rame dorato), o per l'origine che fosse veramente tale. Può darsi cioè che la denominazione di *opus lemovicense* per quanto si riferisce agli smalti

(1) Émile Molinier, *L'orfèvrerie religieuse et civile*, Première partie, pag. 210.
(2) Fantuzzi, *Mon. Rav.*, IV, 409.

alludesse al procedimento dello *champlevé* che cacciò, senza pur distruggerla del tutto, la tecnica bizantina e più antica del *cloisonné* (*opera limosina* fu antonomastico quasi come *faïence*), e può anche darsi che si trattasse proprio di merce importata, così vasta era la diffusione dell'arte industriale di Limoges. Difatti nell'inventario di Bonifacio Fieschi ricorre, come abbiamo veduto, un vertice di pastorale con relativo *firmatorium* (il pomo che univa l'estremità ricurva all'asta); e ognun sa che le ferule episcopali di rame doràto e smaltato, che comparvero nei sec. XII e XIII e sottentrarono alle ferule eburnee, erano fornite in grandissima copia dagli *ateliers* limosini.

I risultamenti della esplorazione non si limitarono a questo: perocchè tra le ossa e le vesti di Rainaldo uscì fuori un cristallino di rocca, di forma ovale lunghezza mm. 16 e diametro maggiore mm. 11 nel quale sono incise due figurine ignude che si rivelan subito per Adamo ed Eva (Fig. VII).

Manca l'albero nel mezzo. Adamo, rappresentato di profilo, senza barba e con capelli corti, appoggia la sinistra sulla spalla di Eva (che è un tantino più piccola di statura), e alza la destra con l'indice teso verticalmente (*digito intento*), come in atto di parlare: mostra gli organi genitali. Eva, di fronte, con lunghi capelli spioventi sugli omeri e sul petto, si copre le pudende con le mani sovrapposte. Siffatto motivo (Adamo non può far perizoma delle mani occupate in altro) è bastevole a provare che qui è espressa la caduta in modo non storico, ma, diremo così, commemorativo. Adamo parla a colei ch'è dopo il peccato la compagna sua di sventura e di fatica, e però in tono di rimprovero tra confidenziale e solenne, tra di dolce familiarità e di rampogna severa, indicando il cielo da cui scende, contro la lettera del vecchio testamento e in conformità delle tradizioni medievali che modificarono il racconto biblico, la voce profetica dell'Altissimo. Si direbbe che la pietra incisa ravennate fosse un'eco alterata delle rappresentazioni in cui Adamo scagiona sè medesimo e riversa tutta la colpa su Eva, che *tinxit et innocuum maculis sordentibus Adam*. Ricordiamo il musaico di San Marco « *hic dominus increpat, Adam ipse mostrat uxorem fuisse causam* »; ricordiamo la croce d'argento dorato di San Giovanni in Laterano (fine secolo XIII?) dove pure Adamo indica Eva come responsabile del peccato. Nè questo motivo è ignoto all'arte cristiana primitiva.



Pietra incisa trovata fra le vesti di S. Rainaldo (sec. XIII)

Le figure, tolta la sproporzione della testa che è enorme rispetto al corpo, sono ben lavorate, con finezza e finitezza di particolari e una felice espressione dei volti, aiutata e fatta più viva dai riflessi del cristallo. Negl'incavi si scorgono tracce di colorazione verde.

Materiali di confronto in monumenti di tempi diversi e diversissima indole, dagli affreschi delle catacombe e dai primi sarcofagi cristiani su su fino ai grandi cicli pittorici della Genesi nei secoli di mezzo, non difettano certamente. [Una gemma con Adamo ed Eva nel paradiso possiede il British Museum, un'altra pubblica il Garrucci (1)]. Con tutto ciò, o io m'inganno o siamo in presenza di un *unicum*. In altre rappresentazioni figurate del mito dei protoplasti Adamo, e non egli solo, dopo il peccato originale resta nudo, e o *geschlechtslos* o ostentante i segni della virilità; in altri ancora, come fra i meno antichi in un rilievo del celebre cofanetto bizantino di Darmstadt, c'è qualcosa d'analogo al gruppo che ab-

(1) Tavola CCCCLXXIX, 21.

biamo descritto nel gesto delle mani posate sulla spalla; ma io non so esempio di una scena paragonabile con questa della gemma ravennate, la quale nella vivacità e originalità sua e in certo suo realismo appare un frutto ardito e singolarissimo dell'arte romanica. Chè, se dovessi attribuire un'età al *minutissimum toreuma*, senza trattenermi in lungo discorso io non lo vorrei anteriore al secolo XIII: e ciò per ragioni storico-artistiche (le ragioni tecniche lascio volentieri ai più di me intendenti di glittica su pietre) facili a comprendersi.

E la destinazione? Un sigillo? Una gemma d'anello? L'una e l'altra cosa insieme? Ho già detto che negl'incavi si vedono tracce di colorazione verde: ora debbo aggiungere che il sacerdote don Cesare Uberti, mentre faceva sue accurate ricerche tra le stoffe, s'abbattè in un cristallino, che si adatta sul precedente in guisa da formare un solo orlo digradante a tronco di cono. L'applicazione più esatta della seconda lastrina sulla prima sembra quella per cui le figure restano ricoperte

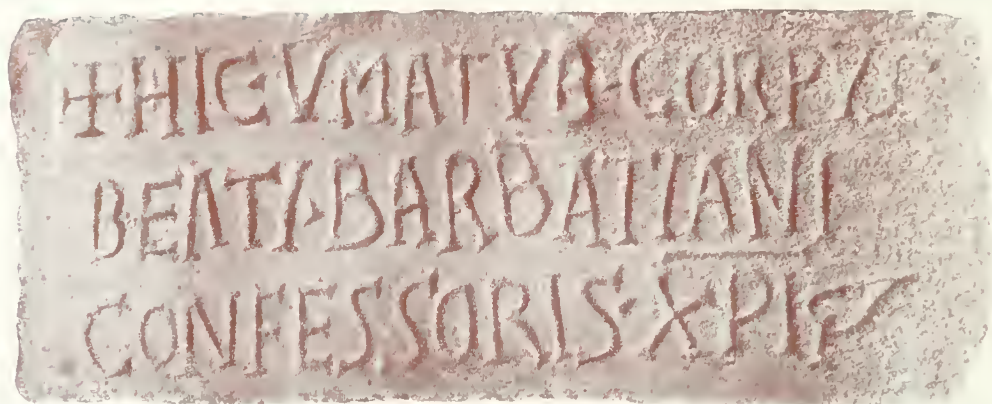


Fig. 8. — *Ravenna*. Epigrafe commemorativa di S. Barbaziano.

e protette: e allora si spiega la presenza della colorazione verde, che originariamente riempiva tutto il vano. Se non che le differenze nei due modi di far combaciare i pezzi di cristallo son così lievi, da non potercisi fondar sopra conchiusioni di nessuna sorta. O se la parte esterna, pur col riempimento a colore, fosse l'opposta? E se, da ultimo, le tracce di sostanza colorante fossero rimasugli di cera verde? Un'impronta di sigillo in cera rossa fu trovata sulla tomba di Clemente IV, ma aveva la forma sfragistica a doppio angolo acuto, la leggenda, la granitura limitante il campo. Senza dubbio le due pietre, servissero o non servissero di suggello, dovevano trovarsi unite nel castone di un anello, che forse era un semplice cerchietto d'oro o d'argento dorato. A cui poi sembrasse troppo modesta per un arcivescovo la materia della gemma (del resto usitatissima anche per calici riccamente adorni), deesi far notare il costume invalso in età non recente di supporre, nel momento della sepoltura, un anello più dozzinale all'anello piscatorio sormontato dall'ametista, e in generale oggetti più comuni ai molto preziosi. Nella tomba di Clemente IV c'erano due pendagli o bottoni sferici di rame e due spille « con la capocchia ornata di una pietra senza valore ». E questo fia *suggel*.....

È degno di osservazione che il tempo al quale presumibilmente appartengono le cose rinvenute, il loro carattere artistico e l'individualità storica del Concoreggio danno alle scoperte un'importanza e un pregio rilevantissimo.

*
* *

Posciachè Galla Placidia e Pier Crisologo ebbero condito con aromati e sepolto a grande onore il corpo del taumaturgo, « *non longe ad posterulam Ovilionis* », come narra l'Agnello (e però nella regione di San Vitale e di Santa Croce) (1), o, come scrive confusamente e anacronisticamente l'autore della Vita di San Barbaziano (2), « *in optimo loco... in monumento novo, quod noviter in saxo marmoreo mirifice incidi praeceperat, iuxta Altarium Beatissimi Baptistae Iohannis* », giacque esso nella chiesuola che era appunto vicino alla pusterla di Ovilione e che, denominata anche da San Giovanni, poi al solo nome del prete antiocheno s'intitolò: la quale (a detta del Rossi e del Fabri) essendo col volger degli anni rovinata, le ossa di Barbaziano furono (di nuovo crede il Fabri) trasportate nella Cattedrale, dentro l'altar maggiore. L'informazione degli storici ravennati è esatta, meno forse nella parte che assevera la traslazione del corpo di San Barbaziano dovuta allo stato rovinoso della chiesa. Io non so a questo proposito perchè si citino sempre le carte del Fantuzzi, che attestano la durata della chiesetta fino al sec. XIII, e una nota marginale del codice estense del *Liber pontificalis*, che ne prolunga l'esistenza fino al XV, e si dimentichi il Ferretti, che la vide ancora in piedi nel principio del XVI. L'accenno del Ferretti (3) è quanto trascurato altrettanto prezioso, poichè ci avverte che il trasferimento del corpo di Barbaziano nella basilica Ursiana era già remoto al suo tempo com'era al tempo del Rossi e del Fabri: « *ibique in Angiportu subterraneo* (parla della chiesa di San Barbaziano) *eius sacra Membra per beatum Chrysologum condita resedisse* OLIM *est certissimum* ». La notizia si completa con un altro luogo del Ferretti (4) ove si dice che il corpo di Barbaziano (siamo nel 1511) giaceva nell'altar maggiore del Duomo, con altri dieci santi e ciò è detto, non senza lasciar dubbi (come anche li lascia il Ferretti) sull'estensione di significato da darsi alla parola *corpus*, nella *Vita Sancti Proculi Archipraes. Rav.* (5). Oltre le quali autorità c'è un indizio che, per quanto labile, ci porta a credere a una traslazione assai antica, tanto antica che se ne potè disperdere la memoria. Nell'abside dell'Ursiana, come afferma il Fabri che l'ebbe dinanzi agli occhi e come si rileva da una tavola del Buonamici (6), era rappresentato in musaico San Barbaziano, distinto dal nome. Il musaico risaliva al 1112. Non è lecito arguire che la venerazione pel santo così solennemente affermata si congiungesse in certo qual modo alla presenza del suo corpo nella chiesa e non, come anche si potrebbe pensare, alla conservazione di singole ossa commiste con molte d'altri in due reliquiari? Nell'altare della Metropolitana, ove furon deposte quella prima volta, le ossa di Barbaziano rimasero fino all'arciv. Torrigiani, visitate nel 1636 dal card. Capponi (7). I particolari dell'ultima ricognizione si leggono negli Atti di Sacra Visita del Torrigiani (8), e il ricordo vivo e presente è nell'epigrafe secentesca murata nella parete.

Ho reputato necessario raccogliere sotto brevità queste notizie, perchè da esse deriva qualche lume a ciò che sto per dire. Sulla cassetta contenente gli avanzi di

(1) AGNELLO, *Lib. pontif.*, pag. 313 (Holder-Egger).

(2) *Vita S. Barbatiani*, ed. Bacchini in Append. ad *Agnelli Lib. pontif.* e Mur., R. I. S. II. 1, pag. 198.

(3) *Gallae Placidiae Augustae Vita*, c. s.

(4) *Aedium Sacrarum* ecc.

(5) MUR., R. I. S., I, 2 pag. 553.

(6) *Metropolitana di Ravenna*, Tav. A (?).

(7) FABRI, *Mem. Sag.*, pag. 195.

(8) Vol. cit., c. 259 v. e segg.

Barbaziano si trovò (e il Fabri e il processo verbale del 1659 ne davano anticipata fidanza) una piccola lastra di travertino, cm. 21,5 × 8,5 × 1,5, con l'epigrafe (Fig. VIII):

✠ HIC . VMATVR . CORPVS.
BEATI . BARBATIANI
CONFESSORIS . XPI.

Particolarità grafiche sono: la mancanza del H nella parola HVMATVR, e ivi stesso la correzione del *fabrile erratum* VMATVB in VMATVR; l'A non tagliato in BEATI; il punto in fine di riga dopo CORPVS, omesso poi nella linea seconda. Giova ripetere che l'epigrafe fu veduta dal Capponi, e che, prima della ricognizione fatta da questo arcivescovo, d'altre ricognizioni non pare ce ne fossero. Senza che, la paleografia delle lettere rimanda a dopo il secolo VI e prima della riforma carolina, e la stessa dicitura ha piuttosto un carattere commemorativo. Aggiungasi che il *confessor* non diventa epigrafico avanti la metà del sec. VI.



Fig. 9. — Cassetta del sec. XVII contenente le ossa di S. Rainaldo. — *Ravenna*, Duomo.

Molto probabilmente adunque trattasi della prima traslazione, di cui l'età era fin qui incerta (l'Agnello non ne tien parola), ma oggi è con qualche approssimazione dedotta dall'iscrizione *Hic humatur* ecc.

Riconosco io per primo che queste illazioni sono indaginose e congetturali. Ma l'Agnello non fa egli menzione delle tre lamine d'argento che, deposte dall'arcivescovo Mauro (sec. VII) sulle ossa di Sant'Apollinare quando le trasferì nel mezzo della chiesa di Classe, poi accompagnarono sempre a traverso le varie ricognizioni il corpo del Santo patrono? E non avevan esse l'ufficio delle pergamene commemorative? Lo Spreti le riporta e il Vicariato arcivescovile ne possiede i calchi, tratti nella ricognizione del 1874. Ora codeste lamine hanno suppergiù le dimensioni di quella di San Barbaziano.

La natura dei ritrovamenti ci costringe a trattare l'una a canto dell'altra cose fra loro molto disparate. Eccoci improvvisamente sbalzati di dieci secoli innanzi. Il cofano (Fig. IX) entro il quale stavano, chiuse in cassetta di piombo, le ossa di San Barbaziano rimonta alla ricognizione del Torrigiani. È di legno di noce, lungo

cm. 81, largo 46, alto 45: un bel mobile d'un barocco tra elegante e vigoroso, con mascherone agli angoli, riquadrature nel mezzo, uno scudo per stemma nei lati maggiori e svolazzi di foglie e frutta. Sarà, come gli altri oggetti, conservato nel Museo Arcivescovile.

L'umile frate che in sul lido Adriano riluttò, credendosi indegno, ad accogliere fra le braccia l'imagine di Maria solcante le verdi solitudini del mare, il Peccatore che dorme dal 1119 nella chiesa da lui stesso edificata e quasi sperduta nella bassa silenziosa pianura, il beato Pietro degli Onesti non ha riserbato a noi, come ne pure a Girolamo Crispi nel 1721, richiamo di pompe mondane o sodisfacimento di curiosità indiscrete. Un tenue pannicello color rosa, sul quale è un omai obliterato disegno a rami ricurvi verdognoli, copriva il povero mucchio delle ossa disseccate. Dobbiam crederlo spettante al secolo XII? Ne fanno testimonianza il pessimo stato di conservazione della stoffa che, guasta dall'umidore, si lide al più leggiero tocco, il tipo del disegno e i ragguagli che si trovano in un volume dell'Archivio storico municipale di Ravenna. Ivi, dopo descritti i preliminari della invenzione del sacro corpo operata dall'arciv. Crispi il 3 luglio 1721, è detto: « *Inventa in ea extare ossa unius corporis humani cooperta, sive involuta quodam panno serico intexto floribus, rubei, albi et violacei coloris, longo tempore valde attrito quod reputatum fuit Planeta (?)* ». Il 9 gennaio successivo, per desiderio dei canonici di Porto, fu fatta la traslazione delle ossa, all'iscopo di metterle entro cassa di cipresso più decente: e parte del sopra ricordato panno serico, di color rosso, bianco e violaceo, fu donata con alcune ossa all'abate Portuense, un'altra parte il Vicario arcivescovile, che dirigeva e compiva la cerimonia, *desuper apposuit* come noi l'abbiamo trovata. Vero è che la seta si è convertita in materia più vile.

*
* *

Ora i corpi dei tre santi, ricaduti sovr'essi i gravi coperchi, riposano nelle penombre austere e le leggende di guarigioni miracolosamente ottenute, di apparizioni divine, di Madonne lapidee venute a noi d'oltre Adriatico seguitano ad aleggiarvi sopra. Ma intanto Ravenna s'è arricchita di un gruppo di oggetti rari e pregevoli, i quali meritano e avranno da conoscitori e specialisti più larga e accurata trattazione di questa mia; intanto nuovi documenti rifulgono nell'eredità storica e artistica del medio evo ravennate.

Parranno arcadicherie; ma a me piace ripensare che tutte le cose riapparse a noi ora a distanza di secoli passarono come realtà vissuta o imagine rievocata per l'anima di Dante, hanno di Dante il battesimo. Egli, sul punto di intraprendere la fatale ambasceria, vide calare nel marmoreo sepolcro il Concoreggio, col quale forse aveva disputato di teologia; e vide l'arca ove pochi anni prima era sceso l'arcivescovo Bonifacio, contro il quale scoccò il verso terribile; e tutta vide, sì come a Pola presso del Quarnaro, sì come ad Arli ove Rodano stagna, di bianchi sarcofagi cosparsa la città ospitale; e commemorò il Peccatore rettificando la tradizione, e nella chiesa di nostra Donna curvò alla preghiera « l'alta fronte che Dio mirò da presso ». E io amo seguir te, o popolo di Ravenna, che nell'affresco di Porto fuori persisti a veder le sembianze del Poeta e andando anche più oltre con le fantastiche designazioni sarei quasi quasi tentato a riconoscere nella figura che grandeggia alla sua destra e, pur inchinando il capo, sormonta le altre due, a riconoscere, dico, in quella figura lo stesso Rainaldo Concoreggio. *Promissa barba, statura procera*.......

SANTI MURATORI.

(1) Cancelleria, 511, c. 186-208.

IL SEPOLCRO DI PAOLO II.



desso che il Burger ne aveva riconosciuto, nella cappella della Pietà in San Pietro in Vaticano e nelle Grotte vaticane, quasi tutti i pochi frammenti che mancavano a completarla, sembrava che sulla più grandiosa opera della scultura del quattrocento a Roma, il disfatto sepolcro di Paolo II, si fosse detta l'ultima parola; e la ingegnosa ricostruzione del dotto tedesco sembrava definitiva (1).

E così, forse, sarebbe stato, ove al Burger fosse venuto tra mano quell'importante documento, il primo fino a nuova scoperta, che è il disegno che si trova nella doppia carta 82 del cosidetto *Codex berolinensis* del Kupferstichkabinet di Berlino.

Benchè, credo, si attenda ancora lo studio speciale promesso dallo Schreiber, il *Codex berolinensis* agli archeologi è ben noto: il Conze (2), il Robert (3), il Michaelis (4) ne hanno tratto materiale prezioso per la storia dell'arte antica. È una raccolta di 95 carte con disegni a matita o a penna, la maggior parte, come si rileva dal rovescio della c. 91, di mano di Girolamo Ferrari, pittore genovese che visse a Roma sotto Gregorio XIII (1572-1585). Firmato, quasi datato, fedelissimo, abbondante d'indicazioni di appartenenza e di luogo, può ritenersi uno dei taccuini romani più degni di nota.

Come avviene nei taccuini, anche qui l'artista ha talora innanzi a una bell'opera del suo tempo dimenticato i suoi propositi esclusivisti per l'antico ed ha copiato pure il nuovo. Per queste distrazioni queste raccolte possono essere oggetto di studio per lo storico dell'arte moderna. Sotto tale aspetto l'importanza del taccuino del Ferrari può dirsi limitata al nostro disegno, poichè nulla ci rivelano gli altri tre disegni di opere moderne, del monumento, cioè, di Pio II « nella capella di santo andrea in san pietro... » (c. 83), di quello di Pio III (c. 85), della facciata della cappella di Loreto (c. 84).

*
* *

Per la giusta valutazione del disegno di Berlino converrà produrre il materiale che serviva finora alla conoscenza della principale opera di Mino da Fiesole e di Giovanni Dalmata.

I frammenti delle Grotte vaticane mancano troppo spesso di qualunque indicazione, e troppo spesso le hanno errate. Naturalmente il Grimaldi doveva aver pensato a supplirle e a correggerle; e si ricorreva al suo famoso codice Barberini (Lat. 2733). Nè invano, perchè il Grimaldi, oltre a descriverlo (c. 186-186 v.),

(1) *Jahrb. d. k. Preus. Kunsts*, 1906, p. 129-141.
(2) *Histor. u. Philolog. Aufsätze*, für E. Curtius, Berlin, 1884, p. 101 e ss.
(3) *Der Pasiphae-Sarkophag*, Halle, 1890, p. 8-9 e *Sarkoph.-Reliefs*, II, XI
(4) *Römische Mittheil.* 1891, p. 21.

disegna il monumento in due luoghi, una volta, più schematicamente, quando riproduce tutti i monumenti della nave della Veronica (c. 124), l'altra, a parte e in modo più completo, a c. 185 v. (1) (fig. 1). Ma anche il secondo disegno non dà la metà delle cose descritte: « ... Hoc sepulcrum elegantissimum erat et altissimum cum statuis seu imaginibus marmoreis Fidei Spei et Charitatis ex opere Ioannis



Fig. 1. — Grimaldi. — Disegno del sepolcro di Paolo II (dal cod. Barb. lat. 2733, a c. 185 v.

Dalmatae et Mini, quae hodie in ambitu sacrae Confessionis muro affixae cernuntur cum Adamo et Eva (quae ante demolitionem desiderabantur, ob illarum imaginum pulchritudinem raptae) et arbore atque serpente, cum signo gentilicio Marci Card. Barbi Cardinalis et Patriarchae Aquileiensis. Supra has imagines surgebant columnae

(1) Copie di questi disegni sono nell'altro codice Barberini del Grimaldi (Lat. II, 10, c. 3), nel suo album dell'archivio della basilica di S. Pietro e nella volta della cappella delle Partorienti nelle Grotte vaticane.

marmoreae albae sculptae ad flores cum suis architrabibus et ornamentis in cuius Monumenti medio stabat arca sepulcralis cum imagine Pauli Secundi quiescentis.... Supra imaginem Pontificis erat Resurrectio XPI ex sculptura....; Pontificis stemmatibus Leonis recti cum hasta obliqua sepulcrum hoc ornamentum erat. Supra corona

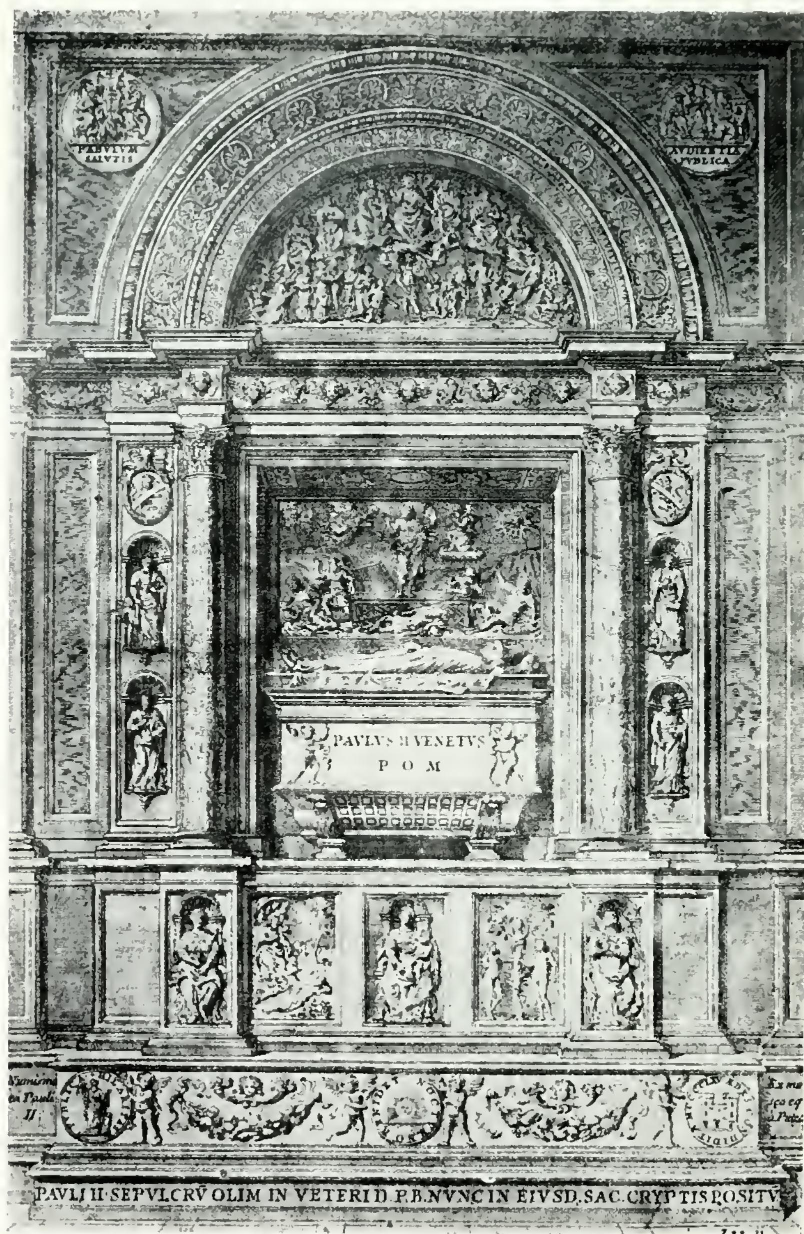


Fig. 2. — Monumento di Paolo II (dal Ciacconio, *Vitae Pontificum*, 1903-1904).

columnarum surgebat arcus in cuius medio erat universale Iudicium.... Supra Iudicium erat imago marmorea Dei Aeterni patris in corona octo angelorum quae sculptura cum dicto Iudicio nunc cernitur muro affixa sub dicto fornice novi pavimenti.....; in ipsa urna marmorea legitur hoc epitaphium Paulus II Venetus ecc... » (1).

(1) È riportata dal Müntz (*Les arts*, ecc., II, 48-49) e da quasi tutti gli altri storici del monumento.

Aggiunge altri particolari alla descrizione del Grimaldi la stampa del Ciacconio (1), non senza, però, parti arbitrarie (fig. 2). Il Ciacconio, del resto, non ritraeva dal vero, essendo da un pezzo, sotto Paolo V, il monumento stato distrutto, ma da un qualche disegno il cui valore ci è ignoto.

Ritratti, invece, dal vero sono i due disegni degli Uffizi (Categ. ornamenti n. 649 e 650) segnalati dallo Tschudi (2) e riprodotti uno dallo Gnoli (3) l'altro dal Burger (4) (fig. 3 e 4).

Ed eccoci finalmente al disegno del Ferrari (fig. 5). Anche questo, come ce ne accertano i caratteri cinquecenteschi evidenti, la datazione e l'indole del taccuino,



Fig. 3. — Benedetto da Rovezzano? — Ricordo del sepolcro di Paolo II. *Firenze*, RR. Gallerie degli Uffizi.

fu preso dal monumento. Potrebbe, anzi, precedere quelli degli Uffizi, giacchè l'attribuzione di essi a Benedetto da Rovezzano è tutt'altro che sicura. Ma la sua importanza è nella scrupolosità con cui è riportato tutto ogni più piccolo particolare, anche decorativo, e con una fedeltà di linea tale che quasi quasi in alcuni punti distinguiamo il Dalmata da Mino.

Principiamone l'analisi dal basso.

(1) *Vitae*, II, 1093-1094.

(2) *Jahrb. d. Königl. Preus. Kunsts.* 1883, p. 179.

(3) *Le opere di Mino da Fiesole a Roma* (Archivio storico dell'arte, 1890, p. 180).

(4) *Geschichte d. florent. Grabmals*, Strassburg, 1904, p. 240. — Devo grazie al dott. Poggi di queste due riproduzioni.

Nessun disegno ci aveva detto chiaramente (è male accennato dalla fig. 4 ed è irriconoscibile nel Ciacconio) che allo zoccolo del monumento dovessero trovarsi i due festoni portati da putti del Louvre. Fu una deduzione del Müntz (1) fondata sulla certezza della loro provenienza originaria da san Pietro e sullo stile proprio degli stessi due artisti che si erano contrapposti nel sepolcro di Paolo II. Qui li vediamo messi in opera, a sinistra quello di Mino, tra lo stemma cardinalizio del committente Marco Barbo, come appunto diceva il Grimaldi, e poggianti su un primo zoccolo alto altrettanto. Ma c'è una dimenticanza del disegnatore, cioè non sono ripetute ai lati dello stemma le teste leonine che ancora si vedono nei rilievi del Louvre.

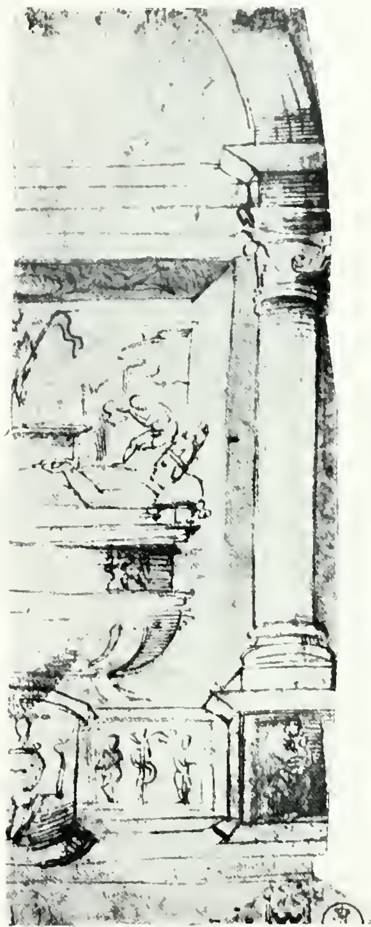


Fig. 4. — Benedetto da Rovezzano? Ricordo del sepolcro di Paolo II. *Firenze* — RR. Gallerie degli Uffizi.

La base è ripartita come nel Ciacconio, ma con una importante iscrizione, di cui parlerò poi, nella cornice superiore. Non la stessa disposizione è nei due disegni fiorentini, dove la Carità scambia il posto colla Speranza. Fondati su questi ultimi disegni e sulla diversità della nicchia della Speranza dalle nicchie, tra loro eguali, delle altre due Virtù, lo Gnoli e gli altri hanno dichiarato in errore il Ciacconio e collocato agli estremi le Virtù di Mino. Ma il riscontro Mino-Dalmata è concepito sempre molto liberamente (si paragonino tra loro i rilievi del Louvre, gli evangelisti, gli angioli del coronamento); e, inoltre, la posizione frontale della Carità è più indicata per il mezzo che per i lati (2). Sicchè ci sarebbe da dubitare della convenienza dello spostamento se in suo favore non intervenisse il non osservato e credo decisivo fatto dell'altezza della Speranza ch'è eguale a quella della Creazione di Eva e del Peccato originale (m. 1,31) e minore della Fede e della Carità (m. 1,38).

La parte inferiore del sarcofago, oggi perduta, se non forse in prestito ad altro monumento, ci è presentata dal Ferrari in forma così particolareggiata che ci vuol poco a riconoscervi il compagno dei letti funerarii di Mino e ad esempio, per non discostarci da Roma, di quello della tomba Forti-guerra a Santa Cecilia.

« Sculptae ad flores » disse il Grimaldi le due colonne; e qui abbiamo non i due ghirigori del disegno fiorentino, nè il viluppo dell'incisione delle *Vitae pontificum*, ma il partire dei cauli dal cespo, il loro intreccio, i loro fiori, il loro nascondersi a metà del cammino sotto una fascia, precisamente come se modello di queste colonne fosse stata qualche colonna antica simile a una che è, presso l'ingresso, nel portico del Museo delle Terme.

Riguardo alla collocazione dei quattro evangelisti lungo i pilastri il disegno

(1) *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, p. 531.

(2) Tanto che forse riposa su questa ragione la quasi costante tradizione quattrocentesca di rappresentare le Virtù teologali colla Carità nel mezzo.

ci accerta (nella mensola di quello in basso a sinistra è bene visibile il simbolo di san Marco), contrariamente ad altri supposti (1), che i due del Dalmata, di aggetto maggiore, fossero nelle nicchie inferiori.



Fig. 5. — Girolamo Ferrari. — Sepolcro di Paolo II (dal Codex Berolinensis, c. 82. (*Berlino*, Kupfertichkab.)

La trabeazione, ha perfettamente ragione il Burger (2), è proprio quella di cui esiste un frammento nella cappella della Pietà in San Pietro in Vaticano: nell'ar-

(1) Gnoli, art. cit., p. 180.
(2) *Iahrb. d. Königh Preus. Kunsts.* 1906, p. 131.

chitrave corrono fuseruole ed ovuli, nel fregio busti di cherubini si alternano a palmette, nella cornice sono ovuli nella seconda modinatura e mensole nell'ultima. Però la cornice è nel disegno più complessa, le mensole non gettano subito ombra sulle testine del fregio, come farebbe credere il resto della cappella della Pietà, al quale possono bene mancare le modinature intermedie, non formando esso tutt'un pezzo col fregio sottoposto.

Il fregio, nella parte compresa fra le colonne, doveva avere, secondo il disegno, cinque cherubini. Di essi solo tre sono in San Pietro. Gli altri due potrebbero supporsi a tutta prima, consentendolo la forma e le dimensioni (25 × 48),



Fig. 6. — Mino da Fiesole. — Angelo volante. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella della Bocciata). Fot. Alinari.

quei due che si trovano, uno per parte, in terra, ai lati dell'altare di san Giovanni nelle Grotte nuove, ma, non avendo essi il giro di fuseruole al disopra nè l'attacco dell'architrave in basso, come, abbiamo visto, è dei cherubini della cappella della Pietà, appartenevano più probabilmente, stando all'indicazione che dà solo il nostro disegno (1), al cielo della nicchia entro cui giace il defunto. E, difatti, la lastra col nome di Gesù con cui formerebbero insieme è alta ugualmente, e la complessiva lunghezza dei tre pezzi (m. 2, 32) si avvicina (con qualche legamento oggi mancante poteva parificarsi) al rilievo della Resurrezione (m. 2, 50), cioè alla lunghezza della nicchia.

(1) Il Ciacconio trasforma i due cherubini in due rosette!

Molto più sobria, e perciò più minesca, di quella che appare nel Ciaccomo e la elegante decorazione degli archivolti: nell'archivolto interno una treccia e un giro di ovuli, così come Mino rifece nella lunetta del monumento Giugni alla Badia di Firenze; nell'archivolto esterno un fregio di palmette inscritte in tondi divise da due palmette più piccole pure in tondini, similmente al fregio attorno alla lunetta del ricordato monumento Fortiguerra, e quindi la stessa treccia di prima.

Nel coronamento è, forse, la maggiore importanza del disegno, ma anche la maggiore difficoltà per interpretarlo.



Fig. 7. — Giovanni Dalmata. — Angelo. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella della Bocciata).

Fot. Minari.

Il Grimaldi nella riportata descrizione aveva detto che: « Supra Iudicium erat imago marmorea dei aeterni patris in corona octo angelorum », ma per un pezzo non gli si era creduto perchè le parole non si trovavano corrispondenti ai suoi disegni. Ecco il codice di Berlino dargli pienamente ragione, e anche nei disegni, giacchè in quelle testine alate ch'egli pose attorno all'archivolto e che nel disegno della c. 124 accumulò in più file sovrapposte sulla cima, possiamo ora vedere una abbreviazione dello stato di fatto. Così le quattro coppie di angioli delle Grotte (nella cappella delle Partorienti, in quella della Bocciata (Fig. 6 e 7), all'ingresso della cappella della Confessione (Fig. 8 e 9) e della cappella del Salvatorino (Fi-

gure 10 e 11) sono in modo assoluto (1) restituite al monumento di Paolo II (2). Ma è ancora da chiarire quale fosse il loro collocamento, giacchè quello dato dal disegno è assurdo.

Nella tomba Roverella a San Clemente di Roma, in cui ebbe gran parte il Dalmata, due angioli, nei pennacchi dell'arco, si curvano e poggiano le mani sulla cornice del semicatino; nel tempietto di Vicovaro, dove pure operò il Dalmata, quattro angioli adorano all'ingiro di un largo archivolto circoscritto alla lunetta; e sei ne pone in simile positura il Bregno nel suo altare della Madonna della Quercia presso Viterbo. In questi casi, però, essi sono distinti dalla composizione



Fig. 8. — Mino da Fiesole. — Angelo. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella della Confessione). Fot. Alinari.

centrale solo formalmente. Ma qui che rapporto ideologico possono avere col Giudizio Universale? Il loro atteggiamento, poi (non parlo della coppia della cappella delle Partorienti messa dal disegnatore all'imposto esterno dell'arco), è ben chiaro, è quello di tutti gli angioli che sostengono o adorano una Gloria a forma di mandorla. Solo in tale funzione, pertanto, essi sono spiegabili. Ora la Gloria c'è: è l'Eterno benedicente circondato da angioli cui accennava il Grimaldi. Resta quindi

(1) Solo di recente il Burger lo aveva finemente intuito (*Jahrbuch* cit. p. 139).

(2) Rendo le più vive grazie al comm. Alinari per avermi gentilmente permesso di anticipare la pubblicazione di queste fotografie che fan parte della splendida collezione delle Grotte vaticane da lui di recente eseguita.

ad esaminare se a questo rilievo possano essere addossati, a sinistra quelli di Mino, a destra quelli del Dalmata, i sei angioli delle Grotte.

Vedere se fosse possibile la prova materiale, cioè la sovrapposizione dei tre angioli di Mino, dei tre del Dalmata e la loro congiunzione col Dio Padre benedicente, non si può nello stato attuale dei frammenti, essendo essi così internati nelle pareti da rendere invisibili i contorni del fondo marmoreo cui le figure degli angioli aderiscono; ma la possibilità di quelle unioni risulta dalle dimensioni. Ciascun angiolo misurando in media m. 0.55 × 0.50, l'altezza dei tre posti a fianco della Gloria è di m. 1.65, e cioè 30 cm. in più dell'altezza di essa, e la larghezza



Fig. 9. — Giovanni Dalmata. — Angelo. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella della Confessione). Fot. Minis.

totale della Gloria (da sola m. 1.45) colla corona degli angioli circa m. 2.45. Un rilievo così considerevole non poteva posare direttamente sull'archivolto senza formare con esso due sconvenienti angoli mistilinei, per evitare i quali l'artista, come sempre in simili casi, doveva inquadrare l'archivolto. Sulla nuova cornice posava il rilievo; e risultando quella lunga circa m. 4.50 (1) il rilievo ne occuperebbe i 3/5. Così le dimensioni di questo coronamento sarebbero in giusto rapporto colle dimensioni del resto.

(1) Lunghezza determinata dal diametro della lunetta (m. 2.90) e dalla doppia larghezza degli archivolti, a un dipresso uguale alla doppia larghezza di una Virtù della base (m. 0.78).

Ma non basta. Il fondo da cui staccano gli angioli, tutto a stratificazioni di nuvolette stilizzate, continua il fondo della Gloria. La Gloria, inoltre, mostra chiaramente, benchè in contorni indecisi, che la sua forma originaria era poligonale. Ora la stessa forma mostrano gli angioli di Mino che poggiano le mani su un listello variamente inclinato e rettilineo. Anzi l'angiolo della cappella della Bocciata ci dà due segmenti ad angolo, cioè due lati e un angolo di circa 165° del poligono, cioè, se questo potesse essere regolare, l'intero poligono; ma il poligono, un decagono per lo meno, doveva restremare in basso e avere l'asse verticale maggiore dell'altro, avvicinandosi, così, molto alla solita forma elissoidale della mandorla.

Il fatto, non so come passato finora inosservato, dell'appoggio degli angioli a un poligono permette anche di stabilire, secondo il criterio molto semplice della diversa inclinazione del listello, che il posto in basso, attorno alla mandorla, era occupato dagli angioli della Bocciata, quello di mezzo dagli angioli della Confessione, l'estremo dai due del Salvatorino. La riprova si ha nell'angiolo del Dalmata del Salvatorino, il quale angiolo, colla testa sollevata in alto e le mani al petto, quasi congiunte, non poteva essere che l'ultimo.

In tal modo si è ricomposto il rilievo colla Gloria, rilievo che i due angioli della cappella delle Partorienti dovevano fiancheggiare. Simile coronamento è, ad esempio, nel monumento Mocenigo di S. Giovanni e Paolo a Venezia e nell'altare di S. Giovanni in Carbonara a Napoli (cappella Miroballo); ma è meglio guardare a quello più modesto del monumento Pallavicino a S. Maria del Popolo in cui è forse, provenendo il monumento dal vecchio S. Pietro in Vaticano, un'imitazione diretta del coronamento del sepolcro di Paolo II (1).

Le varianti che, così, subisce il nostro disegno nella parte finale sono molto considerevoli. Eppure il Ferrari, si potrà obiettare, copiò dal vero. Sì, ma egli copiò il monumento nella sua seconda fase, quando cioé, dopo essere stato da Giulio II disfatto e dimenticato per più anni, si trovava rimesso sù non più nella nave di Sant'Andrea, dove era stato dapprima eretto, ma in quella della Veronica (2). Non, dunque, all'arbitrio del Ferrari e del Grimaldi, ma all'arbitrio dei ricostruttori del sepolcro è da imputarsi quella disposizione, tanto mancante e illogica, del coronamento; e forse anche agli stessi ricostruttori si deve lo scambio nella base della Carità colla Speranza (3).

*
* *

Proseguo ora apertamente la critica che in modo indiretto ho fin qui fatta alla ricostruzione del Burger.

Il Burger, trovato in quell'accozzaglia di frammenti della cappella della Pietà in San Pietro, un frammento sicuro del sepolcro di Paolo II, ha creduto che fosse lo stesso di quasi tutti, cadendo, così, in errori o in supposizioni azzardate.

(1) Si prescinda naturalmente dalle volute e dai vasi che sono aggiunte della nuova sistemazione.

(2) Oltre l'Alfarano e il Grimaldi ne parla il Vasari (*Vite*, ed. Sansoni, III, p. 118, in questi termini: « ... la quale [sepoltura] da Bramante fu messa in terra nella rovina di San Pietro, e quivi stette sotterrata fra i calcinacci parecchi anni; e nel MDXLVII fu fatta rimurare da alcuni veneziani in San Pietro, nel vecchio, in una pariete vicino alla cappella di papa Innocenzio... ».

Vedi in proposito lo Tschudi nell'art. cit. p. 177-179.

(3) Il dubbio potrebbe passare in certezza se non ci fossero i due disegni degli Uffizi, molto inesatti, del resto, nel riprodurre la base stessa.

Lo stemma dentro una corona portata da due leoni, posto nel basso di quell'insieme eterogeneo, è il notissimo stemma della fabbrica di San Pietro (le chiavi appese alla tiara) ed è (lo stemma solo) lavoro di pochi anni fa; ed egli lo colloca allo zoccolo, nel mezzo dei rilievi del Louvre, giacchè « Mit absoluter Sicherheit lässt sich... als zum Grabmal gehörig bestimmen. Es ist das päpstliche Wappen Marco Barbos » (1).

Sopra lo stemma della Fabbrica è un fregio di tre testine alate di cherubini al quale appartenevano le altre quattro messe attorno allo Spirito Santo, fregio che il Burger, idealmente ricomposto, ha steso sull'archivolto. Ma in quelle testine



Fig. 10. — Mino da Fiesole. — Angelo. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella del Salvatorino).

non c'è nè Mino, nè Dalmata. Certo quindi che non erano del monumento di Paolo, ma di uno dei tanti altri sacrificati nell'erezione della nuova basilica, forse, come suggerirebbe un disegno del Grimaldi (Barb. lat. 2733, c. 291), del sepolcro al cardinale Ardicini della Porta iuniore.

Le volute che il Burger assegna a base dei due angioli liberi sulla cornice finale sono piuttosto cinquecentesche, e quella base non è da cercare, essendo rimasta ancora in gran parte sotto gli angioli.

(1) *Iahrb.* più volte cit., p. 134.

L'appartenenza della colomba al frontone posto sulla Gloria (1) è discutibile, specialmente se uno si fa presente il distrutto altare di Santa Maria in Columna che il Grimaldi riproduce a c. 189 v.

Insomma, dei frammenti della cappella della Pietà uno solo, il fregio, proviene sicuramente dalla tomba di Paolo II.

Lo zoccolo, il cielo della nicchia, la decorazione delle colonne e degli archivolti, la forma della mandorla, gli angioli attorno alla Gloria, tutto va dunque



Fig. 11. — Giovanni Dalmata. — Angelo. — *Roma*, Grotte Vaticane (Cappella del Salvatorino). Fot. Alinari.

modificato, per nuova osservazione di fatti, ma sopratutto per il disegno del Ferrari, nella ricostruzione del monumento di recente proposta.

*
* *

Ma il disegno risolve ancora, io credo, un'altra questione, che ho lasciato di proposito da parte durante l'esame della decorazione e della tettonica dell'opera di Mino e del Dalmata, la questione cronologica.

(1) A sostenere il frontone il Burger prese due pilastrini binati dalla cappella delle Partorienti delle Grotte. Io non avrei creduto che fosse possibile di distinguere nella massima semplicità di quei pilastrini la mano di Mino, o di altro artista, ma il Burger ve la vede (p. 140, nota 1). Però la loro altezza (m. 0.92) non conviene alla Gloria che, come abbiam visto, superava m. 1.65.

MARCVS BARBVS CAR. S MARCI PATRIARCHA AQVILEIEN CONSANGUINEO B. M P. AN SAL. MCCCCLXXVII.

Così si legge nella cornice sopra le sculture della base.

Tale iscrizione è riportata, senza l'anno, dal Ciacconio (1) e coll'anno dal Forcella (2) che la copiò da un codice vaticano (3). Ma, forse perchè oggi si trova mancante nella faccia del sarcofago dove si supponeva (e il Ciacconio può dare motivo alla supposizione in calce alla iscrizione nota: « Paulus II Venetus ecc. »), non deve essere stata creduta. Il fatto è che nessuno ne ha tenuto conto, e tutti (Tschudi, Gnoli, Burger) sono d'accordo nell'opporre alla data approssimativa del Müntz 1474-1480 (4) l'altra 1471-1473.

Ma Mino nel giugno del 1471 ancora fa patti coi monaci della Badia di Firenze per la tomba del conte Ugo, nel 1473 scolpisce i rilievi per il pulpito del Duomo di Prato e l'altare Vibi a San Pietro in Perugia, nel 1474 lavora a Firenze. È difficile, quindi, che in questo periodo possa essere stato a Roma e in poco tempo abbia condotta a termine un'opera così vasta come è la sua nel sepolcro di Paolo. D'altra parte il cardinale Marco Barbo, nominato nel concistoro del 23 dicembre 1471 legato in Ungheria, il 21 febbraio 1472 parte da Roma e non vi ritorna che il 26 ottobre 1474 (5). Col suo ritorno il Platina fa datare i nuovi lavori edilizi che trasformeranno la città papale (6).

Mi pare, dunque, che tutto conduca a far credere che il monumento a Paolo II, compiuto, come ce ne accerta il nostro disegno, nel 1477 (7), fosse principiato due anni prima (proprio due anni fa durare il lavoro il Vasari) (8), nel 1475.

Il 1475 è l'anno del giubileo. E pensieri conformi all'anno di penitenza e di perdono erano nel linguaggio dei marmi: per il *Peccato originale* l'uomo è perduto, ma, lo dicono gli *Evangelisti*, per lui è *risorto Gesù*, ed egli pure dopo *morte* risorgerà per ricevere nel *Giudizio finale* il premio delle sue *Virtù*.

Giacomo De Nicola.

(1) *Vitae*, II, col. 1078.
(2) *Inscrizioni*, VI, p. 44, n. 83.
(3) *Vat. Reg.* 770, c. 15 v.
(4) *Les arts* ecc., III, p. 84.
(5) Pastor, *Geschichte d. Päpste*, ed. 1901, II, p. 467, 470, 471.
(6) *Ivi*, p. 509.
(7) Un'altra opera fu compiuta nel 1477 dal card. Marco Barbo se è bene riportata dall'Appiano (Monaco, Hofbibliotek, Lat. 394, c. 163 v.) l'iscrizione che si riferiva ad un altare eretto nella basilica Vaticana in onore di Dio e dei principi degli apostoli, altare finora creduto (Ciacconio, *Vitae*, II, col. 1095) opera di Paolo II. E sarebbe allora quest'altare riprodotto nel disegno del *British Museum* (Vol. 46, 1860-6-16-38) dato a Mino, dove tra le figure principali sono appunto Cristo, San Pietro e San Paolo, e dove il cardinale committente è designato da un resto d'iscrizione come: « L · PATRIARCHA · AQVILE »?
(8) Nel citato passo della vita di Mino da Fiesole.

RITRATTI DI PERSONAGGI STORICI NELLA GALLERIA NAZIONALE DI ARTE MODERNA.



UANTUNQUE appartengano al periodo più desolato della pittura italiana, i tre ritratti ultimamente acquistati per la Galleria nazionale di arte moderna, hanno pregi non comuni, diversissimi tra loro, e di storia, e d'arte, e di tecnica.

A prima vista uno d'essi sembra antecedente a gli altri due, quantunque in fatto stia nel mezzo. È una tavola di Filippo Agricola, ritratto di Costanza Perticari, figliuola di Vincenzo Monti, tavola dipinta nel 1820, con estrema cura, accarezzata, ingiojellata in tutti i particolari. Nata il 7 giugno 1792 e sposata al conte Giulio Perticari nel 1812, Costanza è qui nel fiore della gioventù, vistosamente bella, con grandi occhi bruni tendeggianti, con morbide mani pretensiosette, florida, un po' pingue, inespressiva. Quanta parte di questi caratteri sia da attribuirsi al pittore non so; ma risulta quasi evidente che in così magnifica bellezza, il pondo accademico sia dovuto in massima parte all'interprete.

Nel quarto numero delle *Notizie del Giorno*, diario romano, in data del 25 gennaio 1821, è annunziato il ritratto « in mezza figura al naturale », e si dice lavoro « precipuamente stimato nelle pieghe dei panni e nel colorito ».

« Le pieghe! » Era quello il momento in cui l'importanza estetica annessa alle pieghe giunse al culmine; e ciò perchè se ne sentiva la rapida diminuzione nel costume. Un po' più tardi gli artisti e il pubblico si saranno assuefatti alla stringatura amorfa del vestiario moderno degli uomini; ma allora, proprio allora, cadute le parrucche e intristitasi la colorazione dei panni, nelle scuole l'insegnamento dell'« occhio di piega » era stimato quanto quello dell'occhio del viso. Ne vediamo le tracce nella critica artistica del tempo, ma in verità non le avremmo cercate a proposito di questo ritratto; nel quale però, dalle parole del « Giorno », sembra che anche allora si sentisse poca vita. Del resto la notizia aggiunge sull'Agricola: « Aspetteremo altro suo lavoro d'invenzione o di storia per additare i grandi progressi da lui fatti ». Eppure l'artista era già maturo d'anni, poichè nacque in Urbino nel 1776, e, sebbene vissuto fino al 1857, « i grandi progressi » non sappiamo scorgerli. Chi guarda il suo ritratto, largo e felice abbozzo di Carlo Vernet, ora nella Galleria nazionale antica di Roma, e che crediamo troverebbe posto meglio adatto nella Galleria moderna, — si spiega agevolmente l'arte sua d'appariscenza e diligenza, ma quasi assiderata dall'accademismo, — tanto egli è d'aspetto solenne, e bello anche, quantunque vacuo.

Per il Monti, pessimo conoscitore in fatto di pittura, l'Agricola fu grande; o almeno il poeta trasse l'argomento d'una canzone da' quadri di lui, specie di ritratti a duetto, Dante e Beatrice, Petrarca e Laura, l'Ariosto e Alessandra, il Tasso ed Eleonora, — come scrisse un sonetto sull'effigie della figlia, senza troppo badarci, per verità. Infatti egli dice:

> « Più la contemplo, più vaneggio in quella
> mirabil tela...... ».

E sappiamo che la « mirabil tela » è una tavola.

Anteriore d'una dozzina d'anni a questo dipinto, il ritratto di Vincenzo Monti sembra eseguito assai dopo, sebbene l'autore, Andrea Appiani, coetaneo del Monti stesso, fosse nato ventidue anni prima dell'Agricola; e ciò per causa di temperamento e d'educazione artistica più liberi. Invece della fattura levigata, quasi direi smaltata, nel ritratto del poeta si scorge una certa franchezza di pennello, nono-



Filippo Agricola. — Ritratto di Costanza Perticari.
Roma, Galleria Nazionale di Arte moderna.

stante che l'impasto sia sciupato da una rete di fenditure simili all'effetto delle porcellane chiamate appunto *craquelées*, rete prodotta dalla particolarità, in uso allora, di preparare a creta la tela. Anche la preparazione della tavola nel ritratto di Costanza, rivela, ma in minor misura, la stessa menda; ed è certo diversa da quella che oggi si adopera; anzi non è improbabile sia uno dei numerosi saggi di mezzo encausto tentati e favoriti nella prima metà del secolo scorso.

Andrea Appiani, nato in Bosisio nel 1754 e morto in Milano nel 1817, ha un posto ben più importante di quello dell'Agricola nella storia della nostra pittura. Studiò a Brera, poi a Firenze e in Roma, ed ebbe la nomina di « primo pittore » da Napoleone il Grande, quasi rappresentante dell'arte sua in Italia alla pari con Antonio Canova per la scultura. Ma i due quadri ora acquistati per la Galleria moderna non serbano queste proporzioni di merito e di fama; poichè se quello dell'Agricola è meno libero e fors'anco meno espressivo, bisogna riconoscere che esso non è scialbo come quello dell'Appiani, il quale del resto evidentemente è stato dipinto in poche ore. Mesi, mesi interi dev'esser durata invece l'altra pittura, in cui l'autore non ha trascurato nulla, non lo sfaccettio dei gioielli sul seno, non il ricamo dei manichetti ai polsi.

La tela dell'Appiani è probabilmente quella che mosse il feroce epigramma del Foscolo, contro « il traduttor dei traduttori d'Omero », al quale il Monti rispose con l'altro, non meno velenoso e noto, « Questi è il rosso di pel, Foscolo detto..... »; ed è certamente quella che suggerì il dialogo in versi, soporifero per quanto breve:

— Chi è questi? — Il Monti. —
— Chi lo pinse? — Appiani. —
— Vedi quanta il pennel vita dispensa! —
— Il veggo ben. — Perchè non parla? — Ei pensa.

Invero il poeta è in atteggiamento pensoso ed anche ispirato; ma confesso che più di quegli occhi in alto spicca il nastrino del cavalierato in mezzo al petto, più triviale ancora che dissonante.

Migliore dei due ritratti precedenti, quello della figlia di Ciro Menotti, dipinto da Adeodato Malatesta, ha un carattere di nobiltà, una dolcezza che fa pensare alla pittura inglese di poco anteriore, senza sfigurare al confronto di essa. Il Malatesta nacque in Modena nel 1806, e studiò in quell'Accademia di Belle Arti sotto la direzione del Pisani. Morì nel '64.

La mezza figura seduta di donna giovane e bella, spicca soavemente su un fondo di paesaggio tagliato in basso da un parapetto e occupato in alto, verso destra, da una cortina rossastra. La fattura è fluida, l'impasto assai leggero sulla tela spigata, così che l'effetto tecnico è lontanissimo da quello del ritratto di Costanza, tanto lontano, quanto per carattere le due fisonomie. La colorazione è delicata e gradevole per il volto un po' lungo, incorniciato da riccioli castanei che scendono sino alle spalle, e per il candido collo emergente dall'abito di velluto nero. Nelle mani la dolce signora ha un libro; e tutto l'insieme è come quel libro, quasi chiuso e pieno di pensiero.

Un libro ha pure sulle ginocchia la formosa Costanza, ma è aperto e vi si legge un frammento della Divina Commedia, uno dei più celebri: « Ahi serva Italia... » E altri due volumi ella tiene sotto la mano sinistra, sull'uno dei quali è scritto *Virgilius*. Insomma la bella donna ci dice e ripete esser figlia di poeta, sposa di poeta, poetessa ella pure. Del resto, i libri appaiono anche nel terzo ritratto: il Monti s'appoggia su tre grossi volumi. Quanta mostra di letteratura dunque in queste tre effigi! e, insieme, con che diverso significato! Lasciamo da parte lo scrittore famoso per il quale i libri sono semplicemente un cuscino, libri suoi, senza dubbio; e notiamo che delle due donne l'una ostenta le proprie letture, l'altra no, poichè quella è la figlia d'un poeta, questa, la figlia d'un martire.

Termino col voto che, come la Galleria moderna possiede ora l'immagine del poeta, domani possegga pure quella del martire, Ciro Menotti.

U. Fleres.

SU UN QUADRO DEL VOLTERRANO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI CREDUTO FINORA DI GIOVANNI DA SAN GIOVANNI



ELLA Galleria degli Uffizi, e precisamente nella sala di Giovanni da San Giovanni, esiste un quadro a tempera su tela attribuito a questo artista, che rappresenta la burla della botte fatta dal piovano Arlotto. Ora si può provare molto facilmente che la pittura non è di Giovanni da San Giovanni, ma di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano. Nella vita infatti di questo pittore scritta dal Baldinucci si legge che per un certo Francesco Parrocchiani « colori a tempera il bizzarrissimo quadro della tanto rinomata burla della botte, fatta dal piovano Arlotto ad una festa, per confondere l'astuzia del padrone di quella casa e suoi compagni di tavola che vollero pigliarsi scherzo di lui, con fargli a bello studio toccar la sorte di abbandonare la mensa, per andare a pigliare vino in cantina; e fu questo quadro tanto applaudito, che in progresso ne sono uscite fuori copie infinite. »

La pittura che il Volterrano eseguì per Francesco Parrocchiani, fu, racconta il Baldinucci, venduta poi alla corte Granducale alla quale piacque tanto che egli dovette per essa dipingere due altre burle del piovano Arlotto, le quali furono più tardi acquistate da Lorenzo Lanfredini, gentiluomo fiorentino.

Nei vecchi inventari di Galleria non si può seguire la storia del quadro degli Uffizi, non essendovi esso mai ricordato. Appare invece per la prima volta, con il nome di Giovanni da San Giovanni, nel catalogo della Galleria degli Uffizi, stampato nel 1863. Per giustificare questa attribuzione è citato il Baldinucci, il quale appunto nella vita di Giovanni da San Giovanni, scrive come nella Villa di Giovan Francesco Grazzini a Castello, a noi nota specialmente per le gustosissime scene in gran parte mitologiche dipintevi dallo stesso Mannozzi nel cortile, si conservasse un suo quadro eseguito a Roma, pare per il cardinale Barberini, e per causa di un diverbio scoppiato tra il committente e l'artista, donato da quest'ultimo al Grazzini che gli aveva procurato tanto lavoro. Ma se si legge attentamente quel brano del Baldinucci, si noterà subito che la pittura di Giovanni da San Giovanni era a olio e rappresentava la burla fatta ai cacciatori i quali avevano lasciato al piovano Arlotto i loro levrieri; mentre quella degli Uffizi è, come abbiam visto la burla della botte eseguita a tempera. Non sappiamo quale sorte toccasse al quadro di Giovanni da San Giovanni.

È certo che il Volterrano lo vide e che a lui venne poco dopo l'idea di svolgere a modo suo le altre facezie del piovano, e così la data approssimativa del quadro degli Uffizi si può credere non molto posteriore al 1630, quando Giovanni da San Giovanni, avendo finito le pitture per il Grazzini, il Volterrano ebbe occasione di ammirare insieme a queste, nella stessa villa di Castello, anche la pittura

a olio tanto lodata dal Baldinucci. Se le parole d'un vecchio e caro amico del Volterrano, quale fu il Baldinucci, hanno una notevole importanza per stabilire la



Baldassarre Franceschini detto il Volterrano — Particolare della Burla del Piovano Arlotto
Firenze, Galleria degli Uffizi.

paternità del quadro degli Uffizi, anche lo studio comparativo con altre opere del Franceschini può condurci ai medesimi convincenti risultati. Basta, per esempio, paragonare la figura di Venere che cerca di spuntare con i denti una freccia, nell'affresco della Galleria Pitti, con quella del giovane che addenta una coscia di

pollo nella burla del piovano Arlotto agli Uffizi, per notare subito le strette affinità stilistiche tra le due figure.

La somiglianza dell'atteggiamento mette anche in maggior rilievo le caratteristiche più personali dell'artista nel disegnare gli occhi un po' obliqui e distanti dal naso, nel dare una angolosità marcata all'arco delle sopraciglia.

In un disegno del Volterrano nella Galleria degli Uffizi N° 15377 e che è



Baldassarre Franceschini detto il Volterrano — Studio per un affresco.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

lo studio per l'affresco di Pitti, ora ricordato, le somiglianze col quadro degli Uffizi sono anche più evidenti, giacchè quest'ultimo è eseguito con poche pennellate alla brava, quasi come un chiaroscuro.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

A conferma di quanto ho scritto, posso aggiungere alcune notizie ricavate dai vecchi inventari della Guardaroba Granducale, che provano come il quadro della burla della botte fosse dipinto dal Volterrano, anzi con questa attribuzione era ricordato il 24 Novembre 1663 tra gli oggetti del principe Ferdinando, esistenti nella villa di Poggio a Caiano. Interessante è anche di sapere che la villa rappresentata nel fondo della pittura sia quella della « Mula » costruita su un tumulo etrusco a Quinto nel Comune di Sesto Fiorentino. Nel XIV secolo fu posseduta dalla famiglia dei Della Tosa, nel XV apparteneva alla famiglia Dei che l'ebbe fino al XVII secolo in cui divenne proprietà dei

Guardini; nel 1708 passò alla famiglia Dazzi e da questi per eredità ai Gherardi che al loro cognome aggiunsero quelli di Dazzi-Del Turco; finalmente nel 1884 fu acquistata dal cav. maggiore Alessandro Garbi ed oggi è villa Pecchioli, ma dal tempo del Volterrano ai giorni nostri l'architettura della casa di campagna, residenza preferita di tante famiglie fiorentine, ha subito naturalmente notevoli cambiamenti.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE
Guardaroba, 1051

Inventario di oggetti del Gran principe Ferdinando esistenti nella villa del Poggio a Caiano.

a c 3r 1693 adì 24 novembre

Un quadro in tela alto braccia 1 3/4 largo braccia 2 1/2 dipintovi a tempera diversi preti a tavola, il piovano Arlotto, che viene con un boccale, e lo Zipolo della botte in mano, con veduta della cantina, e la botte che versa, con adornamento intagliato, e tutto dorato di mano del Volterrano.

In un altro inventario senza data, ma probabilmente della fine del XVII secolo o del principio del XVIII, vi è un importante elenco dei quadri del Volterrano esistenti nel Palazzo Pitti e tra questi la nota burla della botte.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE
Guardaroba, 1185, N. I.

Quadri del Palazzzo Pitti.

a c 82.

Un quadro a tempera del medesimo autore (Volterrano), che rappresensa una conversazione d'un desinare di certi preti di campagna, fra quali il piovano Arlotto, che fa la burla della botte aperta del vino, figure intere piccole con la villa della mula in prospettiva, alto braccia uno e tre quarti, largo braccia due e mezzo con suo adornamento dorato.



CONCORSI

Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per le vetrate dipinte da collocarsi nei finestroni della Basilica Ostiense in Roma.

A Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, Roma.

I sottoscritti, componenti la Commissione giudicatrice del concorso per le vetrate dipinte da locarsi nei finestroni della Basilica Ostiense hanno esaminati i vetri dipinti e i cartoni presentati dai fabbricanti di vetrate a norma del bando di concorso — *Bollettino Ufficiale* del 23 maggio 1907 —; e molto si sono rallegrati per i tecnici progressi raggiunti dall'arte vetraria

Lo stabilimento Beltrami di Milano ha ottenuto una forza singolare di colorazione e nei bianchi argentati e nei velluti del paludamento del Santo, e ha cercato più degli altri, di bene applicare la vetrata all'ambiente, richiamando sul suolo gli ornati alla cosmatesca caratteristici dei pavimenti delle basiliche romane.

Però a tanto studio non corrisponde l'effetto, troppo scuro nella parte superiore e troppo chiaro nella inferiore, quindi disgregato e spezzato. Nè la prospettiva del pavimento è riuscita, così che questo sembra l'alta base dello scanno del Santo; ma in ogni modo, nella fascia a verdure, nel tappeto cadente sulla gradinata, nel pavimento, e in molti particolari si dimostra l'artista che cerca e ottiene tecniche raffinatezze.

Alla cupa intensità della figura eseguita dallo stabilimento, Beltrami, il Quentin di Firenze contrappone l'effetto dorato della propria, ottenuto con colori di diverso grado; ma la stilizzazione eccessiva e sforzata, la imitazione non bene scelta e non propria del caso, della lastra tombale di Simone fiorentino in San Giovanni in Laterano, e l'uso, poco accordato con la generale festosa intonazione, di alcuni colori (come quelli ad esempio del nimbo del Santo e degli spazi azzurri nella predella con i simboli evangelici iconograficamente fuor di posto) tolgono alquanto ai pregi del nobile saggio.

Il Chini, altro concorrente, si fa notare per la facilità, la schiettezza e l'ardimento de' suoi toni, e, quantunque la troppa facilità lo porta a qualche poco calcolato contorno delle parti della sua figura, troppo grandeggiante anche nell'insieme, conviene ammettere che per le molte qualità artistiche e tecniche merita degna considerazione.

Dopo questi tre, seguono in ordine inferiore il De Matteis di Firenze, valevole più tecnicamente che per l'artistica composizione della vetrata, nella quale il partito architettonico con le ghirlande alla robbiana non è confacente alla basilica Ostiense; G. Zito di Palermo di un effetto forte, alla maniera prevalente in Germania, pesante, con un partito architettonico pure troppo sviluppato; Picchiarini di Roma più ingegnoso che giusto nella ricerca dell'effetto; e infine Albano Naccario di Torino.

La Commissione, esaminati ripetutamente questi saggi, ha giudicato meritevole del primo premio lo stabilimento Beltrami, del secondo lo stabilimento Quentin.

Compiuto così l'incarico ricevuto, la Commissione crede suo dovere di significare alla Eccellenza Vostra perchè non abbia giudicato doversi ai due concorrenti più meritevoli allogare senz'altro la esecuzione della vetrata, a seconda del saggio presentato al concorso.

La allogazione delle vetrate non può esser data ai due valenti artisti se non con parecchie condizioni che ci permettiamo d'indicare, quale risultato dell'esperienza ottenutasi dal concorso così praticamente condotto.

È necessario che tutti i concorrenti osservino nel disegno e nell'intonazione certe norme che conviene determinare, a fine di ottenere un buon effetto generale nella basilica romana, ove i finestroni si aprono lungo le pareti della navata, e non nel fondo di cappelle che servono a separare l'effetto dell'uno da quello dell'altro.

Per chi passi lungo la navata mediana, gli effetti delle vetrate si succedono di seguito o quasi senza interruzione. Donde la necessità di una coordinazione degli effetti dei finestroni tra loro e del loro adattamento al luogo monumentale.

Il Beltrami si è ispirato a una concezione pittorica trecentesca del Santo, il Quentin a un bronzo della prima metà del '400, il Chini a una pittura del principio del '500. Se si lasciassero tali vetrate sul posto, o se la esecuzione definitiva delle vetrate dipinte fosse ispirata a criteri così differenti, si avrebbero tante favelle discordanti di tempi diversi.

Il Beltrami ha collocata altissima la figura, il Quentin l'ha appiattita entro un contorno come metallico, il Chini ha disegnato troppo grande la sua sopra una cattedra marmorea che occupa quasi tutto il fondo. Ora, se non si determinassero per sommi capi le proporzioni delle figure e il loro modo di presentarsi nella luce dei finestroni, si avrà alla fin fine un'opera ingratissima per la discorde varietà; e la Commissione esprime l'avviso che le figure debbono vedersi parte in piedi, parte sedute od anche a coppie, per togliere la monotonia che potrebbe generare la uniformità, e per cercare differenze periodiche o alternative di partiti decorativi, senza alterare l'organismo generale delle proporzioni e dell'effetto. La testa delle figure in piedi o sedute non dovrebbe superare la linea tracciantesi dall'abaco dei capitelli delle lesene della nave.

Il Beltrami ha dipinto il cielo d'un azzurro intenso, notturno; il Quentin non ha dato nel fondo neppure un lembo di cielo; il Chini lo ha fatto intravedere chiaro e trasparente. Ora sembra alla Commissione che sia necessario di accordare le note principalissime del colore, quella del cielo innanzi tutto; e insomma di determinare un diapson generale agli artisti, perchè non cadano in suoni striduli e disarmonie, e tutto si metta quanto più è possibile all'unisono.

Circa alle fasce o alle orlature ornamentali de' finestroni, sembra pure alla Commissione doversi ricorrere a forme che, come quelle degli sguanci a musaico de' finestroni di Sant'Apollinare nuovo a Ravenna, meglio si addicano all'architettura grandiosa delle romane basiliche. La decorazione tratta da forme vegetali, quale usò felicemente il Beltrami, nella fascia del Santo giusta di proporzioni della sua vetrata, potrebbe essere usata, ma con altra distribuzione di particolari, perchè il luogo basilicale e le tradizioni di esso non comportano la decorazione trita e minuta.

Quando la Eccellenza Vostra accolga il nostro avviso, e intenda di allogare vetrate dipinte al Beltrami, al Quentin ed anche al Chini (che la Commissione avrebbe premiato, quand'avesse avuto a sua disposizione un terzo premio), si compiaccia pure di adunare i due o tre artisti, e d'invitarli a eseguire di conserva l'abbozzo del cartone, conformandosi al parere di questa Commissione, e scambiando insieme idee e ricerche. A noi sembra ciò di grande importanza, perchè a cose compiute non si accusino gl'iniziatori di mancata ponderazione, e perchè l'industria vetraria rifiorita trovi un campo per esercitarsi con onore.

La Commissione:

Giov. del Papa, Abb. ord. di S. Paolo — Primo Levi — Francesco Jacovacci — Ludovico Pogliaghi — A. Venturi, *relatore*.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



L'AIACE SUICIDA DI POPULONIA.



ELLA relazione preliminare sulla prima campagna degli scavi governativi di Populonia, che comunicai ai Lincei nella seduta del 21 giugno e che fu testè pubblicata nelle *Not. d. sc.* (fasc. di giugno 1908), dissi delle circostanze di trovamento della statuetta in bronzo d'Aiace suicida, che diamo qui riprodotta al vero in due pose. La forte ossidazione che il bronzo ha subito stando sotterra e soprattutto certe subbolliture e screpolature assai vistose, hanno impedito ed impediscono una fotografia che renda nell'insieme o nei singoli particolari la straordinaria perfezione e finezza tecnica di questo mirabile cimelio d'arte, il quale, per ciò, nell'originale, dà un godimento di gran lunga superiore a quello della nostra riproduzione, per quanto buona ed accurata.

Come dichiarai nella citata « Relazione », questa statuetta faceva parte con altri oggetti di una tomba monumentale del sec. V a. C., la quale sorgeva nel navale della vetusta Populonia e che sarebbe stata devastata da antichi violatori o, come mi parve lecito desumere, nell'occasione storica dei ben noti guasti delle coste tirreniche fatte dal comandante della flotta siracusana Apelle (454 a. C.), o in quelli successivi di Dionisio tiranno di Siracusa (384 a. C.) (1).

Inclinata a d., quale si presenta, questa statuetta misura in linea obliqua, dalla cresta dell'elmo alla punta del piede d., mm. 111, e in linea verticale, dalla cresta dell'elmo al pomo della spada puntata a terra, mm. 85. Il plinto su cui posa e su cui si è trovata attaccata, sebbene tronca ai piedi, è di forma rettangolare oblunga (mm. 33 × 5) con una presa sottostante di lamina, la quale era evidentemente destinata a tenerla fissa sopra un mobile, probabilmente un tripode o un candelabro, cui dovette servire di decorazione (2).

Le incrostazioni del tartaro e le subbolliture dell'ossido, che si notano qua e là nel nostro bronzetto, hanno danneggiate talune parti della figura e specialmente le gambe coperte dagli schinieri, dove il bronzo apparisce perfino longitudinalmente spaccato e cancrenoso; ma, per fortuna, altre parti, e certo le più importanti, vennero risparmiate. Quasi intatte sono il petto, il torace, l'addome, il dorso e la testa, che vedonsi resi con tale uno studio del vero e del naturale e con tale perfezione tecnica e stilistica da rivelare a prima vista la traduzione in piccolo di un

(1) Nella mia « Relazione » ho trattato particolarmente di questa importante questione.

(2) Data la forma oblunga del piedistallo crederei un tripode analogo a quelli ionici ed etruschi studiati ed illustrati dal SAVIGNONI, in *Mn. d. Lincei*, VII, 1897, p. 277 sg.

originale greco dei primordi del sec. V a. C. Il nudo è trattato con la precisione e ricercatezza propria delle figure dei vasi greci di stile severo e sono espressi perfino i *nervos et venas*, come nelle migliori statue eginete. Le caratteristiche peculiari dell'arte e dello stile egineta emergono soprattutto nell'analisi della bellissima testa dal volto melanconico, con gli occhi, il naso, i mustacchi e la barba rilevati al bulino e trattati esattamente come nel nobilissimo guerriero morente che il Furtwängler (*Aegina*, 41 Gl. 85) collocò all'estremità sinistra del frontone orientale (1). Anche l'elmo con l'alto cimiero è di simile forma, solo è privo di nasale ed ha le alette a cerniere rialzate di tipo più largo. I crini eretti, costituenti l'alta cresta del cimiero e quelli prolissi, che ne formano la lunga coda, sono con sì grande diligenza e precisione rilevati e ritoccati al bulino, che si potrebbero contare; e così sono ritoccate al bulino anche le squame a rilievo che ricoprono la calotta dell'elmo (cfr. il dettaglio grafico della testa, fig. 1).

Il Furtwängler nella restituzione a colori del frontone occidentale del tempio di Aphaia (*Aegina*, taf. 104) diede l'elmo con la calotta a squame (φολιδωτός) al penultimo guerriero a s. ed al terz'ultimo a d., ma, per quanto mi consta, le squame degli elmi egineti erano semplicemente dipinte, mentre nel nostro bronzetto sono trattate prima al cesello e poi col bulino.



Fig. 1.

Questo rendimento così accurato dei più minuti particolari tecnici ed anatomici, congiunto ad una efficacia e profondità di espressione di gran lunga superiore a quella delle migliori statue eginete, dipendono, secondo presumo, dalla grande importanza dell'originale di bronzo che servì di modello a chi lo tradusse in piccolo, con mano maestra, per l'uso industriale. E che il traduttore fosse un greco non si può dubitare, io credo, per poco che si comparino i numerosi bronzi di arte industriale etrusca che abbiamo nel Museo di Firenze con questo di Populonia, il quale tutti li sorpassa per finezza di esecuzione e squisita bellezza. Nel Museo di Firenze possediamo parecchi esempi di figurine in bronzo che hanno servito per la decorazione di candelabri, di tripodi, di bracieri, di pissidi e simili arnesi del mobiliare etrusco e che rivelano anzi la preferenza data dagli artefici etruschi del sec. V ai tipi specifici dell'arte egineta; quindi il confronto col bronzetto di Populonia, che sarebbe una diretta riproduzione greca, riesce tanto più istruttivo e decisivo.

Quanto all'autore dell'originale da cui deve ritenersi desunto l'Aiace suicida di Populonia, per le osservazioni anzidette, il primo nome che verrebbe in mente sarebbe Onatas, il grande caposcuola dell'arte egineta, che per l'ex voto degli Achei in Olympia aveva rappresentato su una base Aiace in unione agli altri eroi greci estratti a sorte da Nestore per misurarsi con Ettore (2), e la cui attività durò oltre il 467 a. C., avendo eseguito la quadriga in bronzo che doveva perpetuare la memoria della vittoria olimpica di Ierone di Siracusa (3). Ma la letteratura non avendoci tramandata nessuna notizia che possa aiutarci nella indagine dell'autore dell'originale della nostra statuetta, è meglio non far nomi e limitarci a riferirlo

(1) Ved. la fotoincisione in Collignon, *Hist. de la sculpt.*, I, pl. IV, e la fototipia in Brunn-Bruckmann, *Denkm. gr. Sculpt.*, taf. 28 — Brunn, 55.

(2) *Paus.*, V, 25, 8.

(3) *Paus.*, VIII, 42, 8.

alla scuola della scoltura in bronzo che fiorì in Egina ai primordi del sec. V a. C. e che, come notò Furtwängler, aveva stretti vincoli con la scuola del bronzo samia e con Pitagora di Reggio (1). Possiamo inoltre dire, che siccome fra gli eroi della seconda guerra troiana, nessuno poteva essere più caro ed accetto ad artisti egineti del grande Aiace Telamonio, il quale, per essere nipote di Eaco, poteva considerarsi come di origine egineta (2), così anche Glaukias, l'emulo di Onatas, e altri insigni artisti di questa scuola tanto accreditata e fiorente, poterono prendere a motivo la morte di Aiace per un'opera isolata o per una di quelle giustapposizioni eroiche che erano proprie del loro tempo. Anche i frontoni del tempio di Aphaia, secondo rilevò il Furtwängler, furono inspirati alla glorificazione degli Eacidi, e, checchè ne dica il Furtwängler medesimo, il quale ritiene che, prescindendo da Ercole, sieno stati lasciati di proposito indeterminati e indeterminabili i vari eroi di ambedue i frontoni, io non posso credere che Aiace non occupasse un posto preciso ed eminente nel frontone occidentale (3).

Dopo Achille, questo eroe era tenuto il più forte e prode campione dei Greci (Il. II, 768; XVII, 279, 379, Od. XI, 550). Per la bellezza del viso, e la nostra statuetta ne fa fede, solo Achille aveva il premio su di lui (Od. XI, 550; XXIV, 7). Egli è scudo e torre degli Achei e, pari ad Achille, agisce sotto l'impero del sentimento: aperto e fido, giammai maligno e spietato; burbero e di poche parole, ma sempre benefico e magnanimo.

Appunto perchè Aiace agisce sotto l'impero del sentimento ed ha un grande e giustificato amor proprio, non vuole sopravvivere al grave torto fattogli dopo la morte di Achille coll'aggiudicare ad Ulisse, anzichè a lui, le divine armi del primo campione della grecità. Queste armi spettavano di pieno diritto ad Aiace e in ciò tutta l'antichità è d'accordo (cfr. *Paus.* I, 35, 3), quindi egli è furibondo e così profondamente avvilito da preferire la morte a tale onta, e si toglie di mezzo servendosi della spada del più temuto nemico dei Greci, la spada che Ettore stesso, in segno di stima, gli aveva donata allorchè si era misurato con lui (Soph. Ai., 817) e che divenne a lui fatale, come il cinto, che Aiace aveva dato di ricambio ad Ettore.

La nostra statuetta rappresenta questo suicidio, e lo rappresenta, mi affretto ad osservare, così drammaticamente, da doversi credere che l'artista che ha concepita una siffatta figura abbia avuto dinanzi un'azione scenica.

Il primo a trattare tragicamente sulla scena il mito di Aiace fu Eschilo, il quale l'avrebbe svolto in una trilogia intitolata: a) *ὅπλων κρίσις*, b) *Θρῇσσαι*, c) *Σαλαμίνιαι* (4). Nella seconda di questa tragedia *Θρῇσσαι*, Eschilo, aderendo alla narrazione epica di Arctino, avrebbe esposto il suicidio senza l'insania, come conseguenza immediata del giudizio delle armi *ὅπλων κρίσις*. Invece Sofocle, nella tragedia a noi pervenuta intitolata *Αἴας μαστιγοφόρος*, che è una delle più antiche di lui e si assegna fra il 460 e il 450 a. C. (5), aderendo all'epos di Lesches da Mitilene, fece precedere l'insania al suicidio.

Nella tragedia di Sofocle la pazzia di Aiace serve d'intermezzo psicologico per preparare e meglio spiegare l'atto violento dell'eroe, il quale, oltre all'onta, non

(1) Furtwaengler, *Aegina*, p. 342.

(2) Sull'origine egineta di Aiace, cfr. Wilamowitz, *Hom. Untersuch.*, 245.

(3) Nella ricostruzione del frontone occidentale del tempio di Aphaia proposta da Furtwangler (cfr. *Die Aegineten*, taf. VI), non esiterei, per la posizione che occupano nel centro di esso, di dare i nomi di Achille e Aiace ai due guerrieri parallelamente vittoriosi ai lati di Athena.

(4) V. Welcker, *Kleine Schriften*, p. 276, sgg.; *Griech. Tragod.*, I, 37.

(5) V. Christ, *Gesch. d. Griech. Litter.* [3], p. 230 sg. nota.

vuol subire la derisione per l'ucciso gregge degli Achei che nell'accesso dell'insania egli aveva scambiato per l'esercito. Tuttavia anche in Sofocle Aiace si uccide perfettamente *compos sui*, e questa consapevolezza traspare tanto nel famoso monologo che Sofocle fa precedere al suicidio (v. 815 sgg.) quanto nella nostra statuetta, che sembra in atto di recitarlo.

Fornito del suo nobile elmo e di semplici schinieri, il nostro eroe tiene puntata a terra e pronta la spada, dono di Ettore, su cui sta per gettarsi con un piccolo salto. Con la mano s. ne dirige la punta sul sinistro suo fianco; e intanto con la destra protesa ed aperta, e lo sguardo in alto, pare che invochi, come nell'Aiace di Sofocle, gli Dei del cielo (Giove), della luce (Sole) e delle tenebre (Hermes *psicopompos* e le Erinni) a cui egli si raccomanda e a cui rivolge l'ultimo saluto.

La sola differenza che mi pare di poter cogliere fra la situazione sofoclea e l'azione della nostra statuetta sta in ciò, che in Sofocle la spada (*σφαγεύς, φασγάνος ξίφος*) su cui Aiace si getta d'un salto (*πήδημα*) è precedentemente infissa ed apprestata ben ferma nel terreno (*ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγώ*), mentre qui la tiene ferma con la mano e ne dirige la punta verso il suo basso fianco sinistro. Anche in Sofocle Aiace si getta sul ferro squarciandosi il fianco (*πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ*), laddove sappiamo che in Eschilo egli si feriva sotto l'ascella, essendo in ogni altra parte invulnerabile (1).

La tradizione della invulnerabilità di Aiace in ogni parte, fuor che nell'ascella, sta in diretto rapporto col racconto relativo alla sua nascita e alla visita fatta da Ercole a Telamone, allorchè Aiace era ancora infante (2). Ercole in segno di amicizia, dopo l'ospitalità datagli da Telamone, per rendergli invulnerabile il figlio, lo prese fra le braccia cuoprendolo con la pelle nemea; ma, a cagion della faretra, rimase scoperta appunto l'ascella, che divenne, come il tallone d'Achille, l'unica parte vulnerabile di Aiace (3). Questo importante differenziamento nel modo in cui avveniva la ferita e quindi la morte di Aiace, fra Eschilo e Sofocle, porterebbe di per sè a concludere che la nostra statuetta, anzichè inspirarsi ad Eschilo si inspiri a Sofocle; ma, considerata la data dell'Aiace Sofocleo, che non pare più antico del 460 a. C. (4), e considerato dall'altro lato lo stile arcaico della statuetta di Populonia, resterebbe troppo difficile di spiegare la dipendenza del suo originale da Sofocle. E giacchè per le osservazioni fatte di sopra l'originale della nostra statuetta risulterebbe di poco posteriore alla guerra persiana, ed è innegabile d'altronde il carattere eminentemente drammatico di un cosiffatto motivo artistico, vien naturale la congettura che il suo autore abbia subito l'influenza della tragedia di Eschilo, e solo siasi distaccato da lui nel particolare del ferimento per ragioni di puro ordine tecnico. La posa dell'eroe è sostanzialmente quella d'un *feritus deficiens*, e, presso a poco, trova riscontro tanto nel frontone occidentale di Egina, quanto nei vasi contemporanei di stile severo (5). Data la forte inclinazione della figura, l'aggiunta della spada poggiata a terra dalla parte dell'elsa, con la punta toccante il fianco, diveniva opportunissima per dare un sostegno statuario all'eroe

(1) Cfr. Schol. Sopl. *Ai.* 833; Eustazio, *Il.* p. 995 1. e schol. *Ψ* 821.

(2) *Pind. Istm.*, VI, 35 segg.

(3) Ved. *Plat. Symp.*, 219-E; cfr. WELCKER, *Kleine Schrift.*, II, 267; *Ep. cycl.*, II, 145.

(4) Cfr. sopra, p. 4, nota 5.

(5) Si confronti particolarmente la rappresentanza della tazza del Museo di Boston messa dallo stesso Furtwängler a riscontro dei due principali combattenti del frontone occidentale di Egina, *Die Aeginaten* taf. XIV.

cadente; e della mano che afferra l'amaro brando per dirigerlo più sicuro in un determinato punto del corpo, vi era pure bisogno per dare unità organica al soggetto. Sofocle non aveva mestieri di ricorrere a siffatti spedienti tecnici, e quindi rimase naturalmente fedele, per tale riguardo, alla tradizione comune, la quale faceva che Aiace si gettasse sulla spada precedentemente eretta e conficcata nel terreno dalla parte dell'elsa. Che questa fosse la tradizione epica comune, è dimostrato chiaramente dalle rappresentanze di Aiace suicida anteriori alle statuette di Populonia e anteriori non solo a Sofocle, ma altresì ad Eschilo.



Fig. 2.

La più antica rappresentanza del suicidio di Aiace a noi pervenuta risale al secolo VII e forse all'VIII a. C. e ci è offerta da un fr. di lekythos protocorinzia proveniente da Tebe (Fig. 2) (1). In essa Aiace, col nome ΑΣFΑΜ inscritto sul suo corpo, fornito di elmo e schinieri, si getta disteso sulla spada che apparisce in precedenza eretta e fissata con pietre (?)



Fig. 3.

nel terreno. Analoga è la rappresentanza del ben noto vaso corinzio-ceretano del Museo del Louvre (Fig. 3) (2), dove anzi l'elsa della spada si vede affondata

(1) Ved. *Jahrb.* VI (1891), p. 116, fig. 5.

(2) Pottier, *Vases ant. du Louvre*, E 635; *Mon. Ist.*, VI, tav. 33; Welcker, *Alt. Denkm.* V, taf. 35; Rayet et Collignon, *Hist. de la céram.*, p. 69, donde la nostra vignetta.

nel terreno e il sangue zampilla a tergo dell'eroe, che si è gettato riverso sopra di essa, egualmente fornito di elmo e schinieri. I due eroi che sorprendono Aiace (MA∃ƷA) in questa posizione, sono Ulisse (OΔYMBVM), il suo rivale, e l'amico Diomede (ΔΣOΓBΔBM) (1).

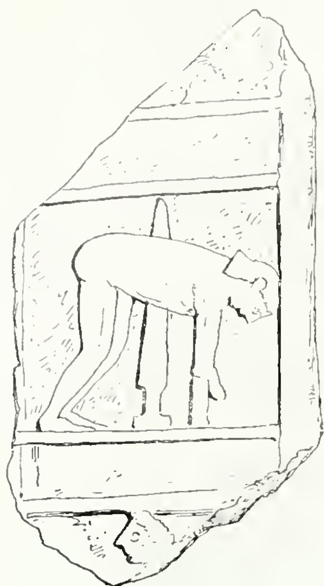


Fig. 4.

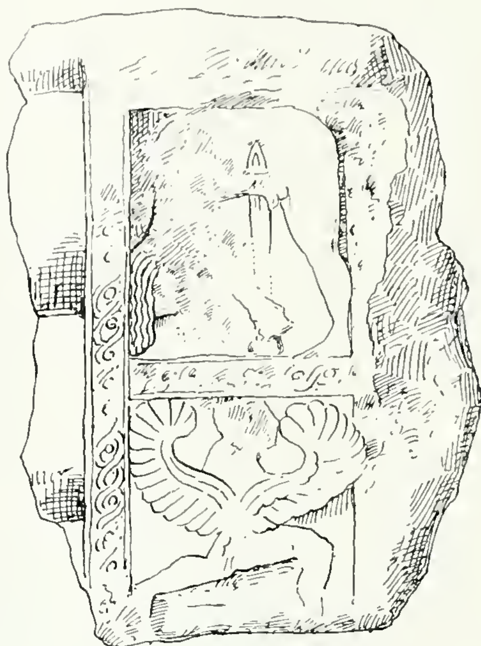


Fig. 5.

Due rilievi etruschi tarquiniesi in nenfro, desunti da opere protogreche in bronzo sbalzato *(sphyrelaton)* (2), mostrano anch'esse la spada affondata nel terreno



Fig. 6.



Fig. 7.

e il nostro eroe completamente nudo e similmente bocconi su di essa; solo nel rilievo frammentario (Fig. 4), conservato nel Museo di Corneto, egli ha il corpo

(1) Vengo informato che il Pottier nell'*Album Archéologique des Musées de Province*, p. 72, pl. XIV, che non è a mia disposizione, descrive e pubblica un'altra rappresentanza di Aiace suicida, offerta dal vaso attico a f. n. del Museo di Boulogne sur Mer, notificato in *Jahrb.*, IV (1889), p. 186.

(2) Ved. Milani, *Mus. top. dell'Etruria*, p. 104.

già attraversato parte a parte dalla spada e con le mani abbassate e come in atto di sostenersi nella caduta; mentre nel rilievo del Museo di Firenze (Fig. 5) (1), con la testa e i capelli rovesciati a terra, tiene afferrata con la destra la spada per meglio assestarla contro il suo corpo, trafitto per metà.



Fig. 8.

In queste rappresentanze antichissime non ci è ancora l'idea della invulnerabilità di Aiace; e la ferita non avviene nè all'ascella, secondo la tradizione seguita da Eschilo, nè alla pleura, come nelle statuette di Populonia e in Sofocle. E poichè non manca una rappresentanza etrusca del sec. V a. C., in cui vedesi mantenuta la tradizione, dirò così eschilea, del suicidio con la ferita all'ascella, esibendocela la corniola chiusina (fig. 6) ora nel Brit. Mus. (2), così mi pare che si possa a maggior diritto ritenere che la statuetta populoniese, rappresenti una innovazione dovuta alle esigenze tecniche di uno statuario. E se questo originale statuario è, come io

(1) Fu dato un fotozinco dal Pernier in *Not.*, 1907, p. 344, fig. 73-*b*, però qui la figura del suicida è appena riconoscibile e non risulta chiaro il movimento del braccio destro, deteriorato per rottura.

(2) Ved. *Brit. Mus. Catal.* 312 pl. E; Furtwängler, *Antike Gemmen*, tav. XVII, 32.

non dubito, anteriore all'Aiace sofocleo, si dovrebbe inferirne che Sofocle l'abbia avuto dinanzi alla mente nella rappresentazione scenica del suicidio di Aiace.

Del resto lo squarciamento della pleura non è poi inconciliabile con la ferita all'ascella. Infatti nella rappresentanza (fig. 7), inspirata secondo ogni probabilità a Sofocle, e dipinta su un vaso vulcente del Brit. Mus. il quale spetta specificamente ad una fabbrica etrusca del sec. IV a. C. (1), vediamo il nostro eroe caduto sulla propria spada per modo che la punta penetra nel fianco destro ed esce dall'ascella sinistra.

Più innanzi l'arte si emancipa dalla tradizione poetica; e nel periodo ellenistico si perde completamente il concetto eroico del salto sulla spada e della invulnerabilità, tanto che Aiace si vede uccidersi di proprio pugno come un mortale qualsiasi.

Di questo suicidio naturalistico e quasi banale, conosco e posso offrire due rappresentanze tipiche. La prima inedita (fig. 8), è scolpita a rilievo sul fianco di una delle più belle urne etrusche di alabastro del Museo di Firenze. L'urna stessa proviene da Città della Pieve e faceva parte di una tomba a camera circa della metà del sec. III a. C., quindi spetta indubbiamente all'evoluzione del tipo di Aiace proprio dell'età ellenistica. In questa rappresentanza, non priva certo di pregi artistici, il nostro eroe, fornito di elmo, scudo e corazza, stando sul ginocchio sinistro si trafigge di suo pugno, facendo penetrare la spada in pieno petto attraverso la corazza. Invece nell'ultima e più tarda rappresentanza che si conosca, quella delle monete di Prusa, battute sotto l'imp. Caracalla, fig. 9 (2), il nostro eroe nudo, come nelle più antiche figurazioni, e solo fornito di elmo crestato, stando in ginocchio, si uccide di proprio pugno squarciandosi il fianco. Io credo che anche questa rappresentanza monetale, per quanto posteriore di oltre cinque secoli a quella dell'urna di Città della Pieve, risalga ad un originale ellenistico; e giudico la ferita al fianco una reminiscenza sofoclea, oppure un'eco lontana del motivo statuario che servì di modello all'insigne statuetta di Populonia.



Fig. 9.

Firenze, 27 agosto 1908.

Luigi A. Milani.

(1) Per la descrizione v. *Brit. Mus. Catal.* IV, Fig. 480. La nostra riproduzione è tratta da Overbeck, *Her Gall.* tav. XXIV, 2. Mon. Ist. II, tav. 8.

(2) Catalogue of Greek coins. *Bithynia*, p. 197, 21, pl. XXXV, 6.

UNA GRANDE PALA DI GIROLAMO MAZZOLA *ALIAS* BÈDOLI DETTO ANCHE MAZZOLINO



Al capolavoro giovanile del Correggio da noi acquistato (1) abbiamo avuto la fortuna di aggiungere in questi giorni forse il più bello, certo il più intatto, fra i quadri d'altare di Girolamo Mazzola. Speriamo tra poco di poter dare notizie, su questo *Bollettino*, di due polittici di Allegretto Nuzi e d'una grande ancona di Antonio da Fabriano. Non siamo idolatri, misoneisti, o fanatici; non amiamo ristrettezze di metodi, di scuole, di secoli e ci vantiamo di saper ammirare, relativamente s'intende, il Guercino e il Nuzi, il Conca e il Correggio, il Bèdoli e Antonio da Fabriano, il Fogolino e Sebastiano Ricci e via via. Torniamo a Girolamo. Questo « grande artista » (2) è meno conosciuto dal pubblico di quanto merita, vale dunque la pena d'indugiarci alquanto ad illustrarne, con qualche larghezza, la vita e le opere.

*
* *

Nacque intorno al 1500 da Pier Melchiorre (3) de' Bèdoli la cui famiglia origina da Viadana e vuolsi che abbia tratto il nome da Bedulla frazione di quel comune. Qualche scrittore cita l'antico cronista parmigiano Salimbene il quale,

(1) Qualcuno scrisse che il delizioso quadretto « è rovinatissimo », ma s'intende bene che ciò non è esatto. All'acquisto diede parere favorevole ed unanime la Commissione centrale la quale, come noi, riconobbe che v'era restauro ma limitato, e da potersi togliere con facilità trattandosi di semplice recente punteggiatura e non di antiche, solide tinte a corpo. D'altronde non dovevamo forse proporre l'acquisto della preziosa tavoletta perchè restaurata in qualche parte? Inoltre abbiamo forse di quel periodo dell'artista un'altra piccola Madonna che superi la Corsiniana? Rimane dunque ben fermo: che l'opera rappresenta finora il capolavoro ad olio di quel momento artistico del maestro, che non esageravamo ma eravamo anzi perfettamente nel vero quando titolavamo il nostro cenno sul *Bollettino:* Un capolavoro ignorato.

(2) C. Ricci. *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli.* Trani, V. Vecchi, 1894, pag. 25.

(3) Il Baistrocchi lo disse nato da « *Michele Mazzola* » in *Notizie intorno alle belle arti parmigiane. Cenni storici intorno a pittori ed altri artisti.* Bibliot. Palat. di Parma, ms. Parm., 1106, miscell. L'errore venne ripetuto dall'Affò nella *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, F. Carmignani, M.DCC.LXXXIV, pag. 12. L'uno e l'altro non avevano gran torto avendo dedotto il nome di Michele dal codice segnato *A*, cassa XVII dell'archivio del monastero di S. Giovanni Ev. in Parma, dove, nel rogito del 2 di ottobre del 1555 per svista del notaio Ilario Balestra, si legge in effetto: « Egregius vir D. Hieronymus de Mazollis f. q. D. *Michaelis* ecc. ». Ma tutti gli altri documenti, dal 1533 fino alla morte di Girolamo, leggono sempre Melchiorre o Pier Melchiorre. L'Affò si corresse nel *Parmigiano servitor di Piazza* ecc. Parma, Carmignani M.DCC.XCVI, pag. 42, citando l'atto del 1533: « e a Girolamo Bedolo quondam Melchiorre ».

sotto il giorno 10 agosto 1220, parla del castello di Bedullo prossimo a Fabbrico, vicino a Guastalla. Essendo la voce Bedullo così antica nell'Emilia, non sembrerebbe necessario ricercare oltre Po, in provincia di Cremona, l'origine d'un cognome



Girolamo Mazzola. — Annunciazione. — *Milano*, Pinacoteca Ambrosiana.

del secolo XV. Tuttavia è dimostrato che un Delaito Bedolo era, fin dal 1466, tra i cittadini notabili di Viadana ove risiedeva anche il ramo collaterale di Girolamo. Sul principiare del secolo XVI Pier Melchiorre venne a stabilirsi a Parma e qui, probabilmente, gli nacque Girolamo il quale conservò legami costanti con il luogo d'origine e quelli circonvicini. Lo provano la promessa di pagamento, del 19 marzo 1586, del dottore in ambo le leggi Giovanni Bèdolo o Bedulli, viada-

nese (1), dettata in S. Francesco presso Viadana, la tavola dipinta da Girolamo per la chiesa di quel paesetto di S. Francesco (2), la tavola pel cenobio di S. Benedetto Po (3) e un'altra pel duomo di Mantova rappresentante S. Tecla. Sembra che Girolamo tornasse per qualche tempo a Viadana quando, nel 1521, Prospero Colonna pose il campo intorno a Parma a nome del papa.

Nel 1529 Girolamo sposò Caterina Elena nata il 24 novembre 1510 dal mediocre pittore, ma buon maestro (?) Pier Ilario Mazzola e da Caterina sua seconda moglie (4). Non da quel momento aggiunse Girolamo al proprio il cognome Mazzola, noto da tempo in Parma e fuori per opera di Filippo e più di Francesco; ma nemmeno così tardi come credono parecchi studiosi i quali vogliono che l'assumesse nell'ereditare quant'era rimasto dei beni di Pier Ilario e di altri Mazzola. Infatti — mentre nell'atto di battesimo di Giovanni (n. 16 genn. 1530) primo figlio di Girolamo, nell'accordo del 9 gennaio 1533 con la Compagnia dell'oratorio della Concezione, nell'atto battesimale di Pietro, secondo figliolo (n. 15 sett. 1539), nel rogito di pagamento finale della tavola della Concezione (5 nov. 1539) il pittore è sempre detto: « Hieronymus de' Bedolis » — nell'atto di Francesco, terzo figlio (n. 1° febbr. 1542), comincia la forma: « Hieronymus de' Mazolis *alias* de' Bedulis » che troviamo ancora nell'atto della figlia Laura Lucrezia (n. 16 ott. 1544). Ma poco dopo scompare anche l'*alias* e nei ricordi battesimali dei figli: Alessandro (n. 2 sett. 1547), Giulia (7 marzo 1550), Ercole (27 aprile 1554) leggiamo

(1) *Memorie originali riguardanti le belle arti,* serie IV, Bologna 1843, comunicazione del conte D'Arco. Fra l'altro si legge che il padre del testatore: « in haec verba proruscisse: memoria tenere debes, fili mi carissime et scire quondam Dnum *Hieronymum Bedulum* MAZOLINUM fuisse hac in rerum natura arte picturae decoratum, et ab ipso, post mortem patris quondam mei Iohannis de Bedulis, me bene fuisse tractatum et ab eo in me ipsum multa fuisse collata benefitia ac merita; et denique mortuo dicto ejus patruo. Dno Alexandrum, Petrum, Ilarium et Fabium, et q. dominum Franciscum fratres et filios dicti q. D. Hieronymi et patruelos meos, benivolentiam amorem et consanguinitatem mecum servasse et bene semper mecum gesisse quando Parmam accedebam, et quando etiam ad nos veniebant, et nunc in hac mea infirmitate statim visitatem fuisse per D. Petrum Illarium licet ipsi filii et haeredes dicti q. Dni Hieronymi et patruelos visi fuerint jam anni duodecim sunt pretendere nescio quid contra me, cum tamen nihil pretendere possent nec ullum verbum facere, cum nec eorum pater et patruus meus per annos quadraginta et ultra et citra ullum verbum fecerit in quo spatio dictus quondam Hieronymus habitavit prout modo habitant dicti ejus filii in civitate Parmae, et ego Vitelianae habitaverim, quod tamen fecisse verisimile ecc. in Archivio dei notai in Mantova ».

(2) Il P. Flaminio da Parma (1709-1766) ricorda nella chiesa di S. Francesco presso Viadana « una bellissima tavola » di Girolamo rappresentante la Vergine Annunciata dall'angelo. Atterrata la chiesa nel 1815, il dipinto venne più tardi nelle mani della marchesa Maria Pecis vedova Parravicini che, nel 1835, lo donò all'Ambrosiana in Milano (Si vedano: del P. Flaminio il secondo tomo p. 572, stampato nel 1760, delle *Memorie Istoriche delle chiese e dei conventi dei frati minori dell'Osservante* ecc. Parma, Ducal stamperia degli eredi Monti ecc., — e la *Guida Sommaria della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse,* pag. 28). La cappella dell'Annunciata fu costrutta dalla nobile famiglia Avigni dopo la morte di Gerolamo avvenuta nel 1531: i figli sciolsero i voti del defunto: « QVOD HIERONYMVS | AVIGNVS DEIPARAE | VIRGINI VOVERAT | VIVENS. AMBROSIVS E JO. CAR. FILII PIE | PERSOLVERVNT ». La tavola di Girolamo è dunque posteriore al 1531, cosa, del resto, già dimostrata chiaramente dallo stile dell'opera.

(3) G. B. INTRA. *Il cenobio di S. Benedetto Po.* Mantova, 1897. Parla della Natività dipinta da Girolamo per quel cenobio, secondo un documento del 12 aprile 1552.

(4) La prima moglie di Pier Ilario si chiamava Antonia ed era ancora viva il 27 agosto 1496. Rogito di Francesco Melgari. Dalla seconda moglie il pittore ebbe cinque figli: Caterina Elena, 24 nov. 1510; Bartolomeo, 18 sett. 1513; Filippa, 24 nov. 1516; Maria Bianca, 7 luglio 1519; Stefano, 26 dic. 1524.

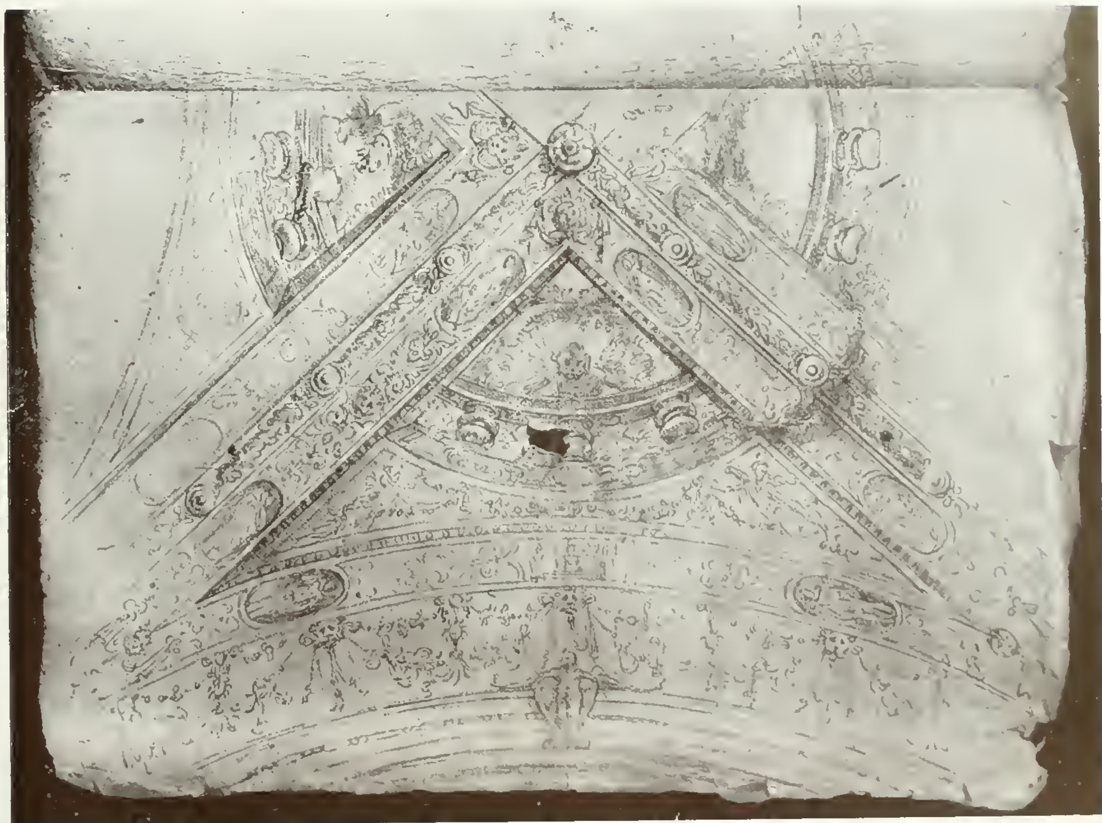
semplicemente: « D. Hieronymus de' Mazzollis ». Fa eccezione il rogito del 5 dicembre 1547 pel contratto circa la cassa dell'organo della cattedrale di Parma. In quel rogito, come vedremo, il nome e cognome del pittore ricorrono quasi per



Girolamo Mazzola. — Particolare della Concezione. — *Parma*, Pinacoteca.

incidenza e in volgare: « maestro Hieronimo Bedolo pictor, a cui gli Sig.ri ecc. ecc. ». In seguito — nello strumento del 2 ottobre 1555 col quale l'artista si obbliga di eseguire pei suoi mecenati, i monaci benedettini di S. Giovanni, il gran quadro della Trasfigurazione tuttora in fondo al coro — il modesto Girolamo de' Bedolis « filius quondam Melchioris » si è mutato nell'« Egregius vir D. Hieronymus de Mazzolis

f. q. [Melchioris] civis Parmae ». Dopo questa nostra dimostrazione ci sembra di poter concludere che la fluttuazione del cognome comincia dopo il 5 novembre del 1539 e avanti il 1° febbraio del 1542 per cessare prima del 2 settembre 1547 con la sostituzione, omai definitiva, del cognome Mazzola a quello di Bedoli. Probabilmente Girolamo assunse il nuovo cognome dopo la morte del Parmigianino (1540, 24 agosto), e non già, come affermarono diversi inediti scrittori parmigiani giacenti alla Palatina e anche lo Scarabelli Zunti nelle sue utili schede, (1) « alla morte del suocero » ch'essi ritenevano trapassato « nel decennio del 1530 ».



Girolamo Mazzola — Disegno a sanguigna per la vôlta del santuario della cattedrale.
Parma, Archivio notarile. (Fot. Pisseri

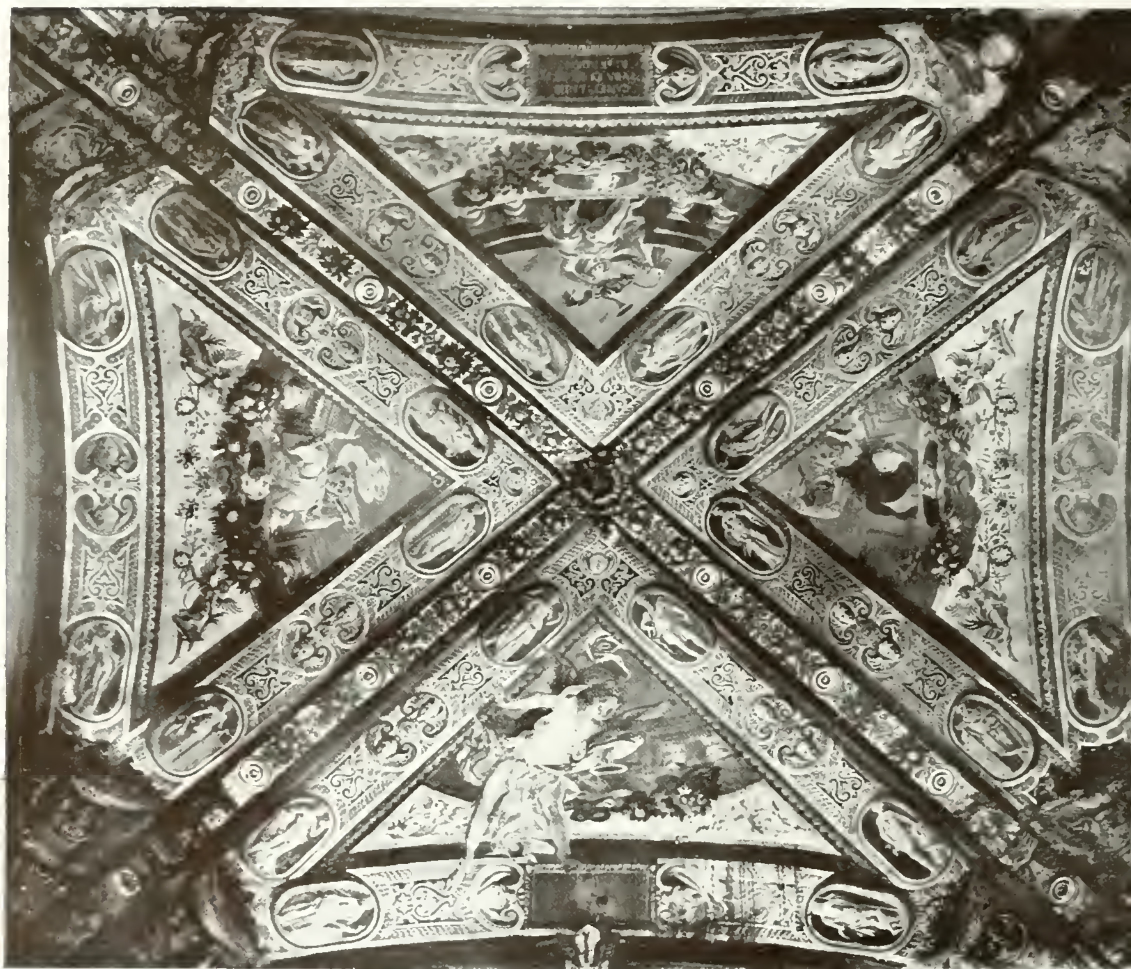
Invece Pier Ilario era ancora in vita nel 1545 (2) quando da qualche tempo (1542 c.) Girolamo aveva preso il nuovo cognome. La vita (3) di Girolamo passò tranquilla. Assorto nell'arte, e dato alle cure della famiglia numerosa, considerato dai concittadini, benestante, favorito dagli onnipotenti monaci benedettini, dalla

(1) Presso il R. Museo di Parma. Vedi Scheda: *Mazzola Pier Ilario.*

(2) 1545, Adi 30 de Maggio. Dato a M. *Petro Ilario Mazollo* per aver restaurata tutta de novo la *Pietà* che staseva (sic) sopra il cippo del Sacr.mo Corpo de Christo alla terrata de la Scalla granda che va sotto ale Confessione computato l'oro et la sua manifactura L. 7. s 8. (Archivio del Com. di Parma, dal Registro di Entrata e spesa della Compagnia del Santissimo eretta nella Cattedrale di Parma, a cart. 59).

(3) Diamo in appendice le date più importanti nella vita di Girolamo e l'alberetto genealogico della famiglia, cominciando da Pier Melchiorre.

Fabbrica del Duomo, dalle compagnie o confraternite della Concezione e della Steccata; protetto dalle nobili famiglie Sanvitale, Baiardi, Dalla Rosa e Cusani, tenuto in onore dagli artisti, dal duca Ottavio e anche dagli avversari della casa Farnese (1), Girolamo, buon architetto e ottimo pittore, non dovette mai provare, o di rado, dolori profondi, nimicizie mortali. Anche quando qualcuno gli sta di fronte questi si affretta a dichiarare « che l'animo suo è bonissimo ». L'auditore criminale Alberghetto non solo gli dà ragione contro la litigiosa congregazione della Steccata,



Girolamo Mazzola. — Vôlta del santuario della cattedrale di Parma.
(Fot. Pisseri).

ma sente il bisogno di dichiarare, nella sentenza del 6 giugno 1565, che non dubita per niun conto del Mazzola e considera che la controversia verte *fra due persone da bene e di buone qualità*, nelle quali non cade sospitione alcuna, nè di malizia, nè d'inganno et però si dubita di errore [da parte del massaro della Compagnia Bartolomeo Cantelli] « per cumulo di negotii di esso Massaro ».

(1) Dagli inventari dei beni della famosa Barbara Sanseverino, confiscati in seguito alla congiura del 1611, rileviamo l'esistenza presso la potente signora d'un ritratto, oggi smarrito, di Gian Galeazzo Sanseverino dipinto dal Bèdoli. Gl'inventari si conservano presso l'Archivio di Stato in Parma.

Si noti che l'auditore dichiara d'essere « arbiter et arbitrator et *amicus communis* electus et assumptsus a partibus infrascriptis ». Come la vita così l'arte di



Girolamo Mazzola. — Uno degli sportelli d'organo della Steccata. Fot. Pisseri

Girolamo Mazzola. In essa cercheremmo invano qualità profonde o eccezionali, ricerche proprie che portino a risultati nuovi, ad effetti impreveduti e possenti nella composizione, nel disegno, nella tecnica del dipingere. Artista ineguale non ha fisonomia decisa e costante, e anche nelle opere migliori e più studiate sentiamo

l'alito potente del Correggio, l'eleganza, un po' feminea, del Parmigianino. Tuttavia la concezione, alle volte strana, poco spontanea o capricciosa, è spesso originale e meditata. Girolamo offre inoltre, in qualche dipinto, delicatezza e trasparenza di toni nei fondi vegetali, bellezza e formosità di teste e di figure, trasparenze madreperlacee, nuove alla tavolozza parmigiana, nel colore delle carni giovanili, tinte cangianti opaline nelle vesti. Come si formò Girolamo Mazzola? Parecchi scrittori parmigiani avevano detto da tempo: « primo suo maestro fu il padre, indi lo zio e molti pretendono che più d'ogni altro imparasse dal cugino Francesco, col quale molto tempo convisse (1) ». Ma noi ignoriamo che Melchiorre de' Bedoli fosse pittore; nè Pier Ilario e Francesco furono rispettivamente zio e cugino di Girolamo. È noto invece che avanti il 1458 (2) i Mazzola possedevano già la celebre casa in



Girolamo Mazzola. — La Madonna col bambino, S. Giovannino e Santi. — *Parma*, Pinacoteca.

Borgo delle Asse, dove nacquero tutti i pittori della famiglia ed in cui abitò, con la sposa e con lo suocero, anche Girolamo, al quale pervenne poi in eredità. Peraltro, sebbene il Parmigianino, mortogli il padre nel 1505 abitasse con gli zii nella casa comune di Borgo delle Asse, quando tornò da Roma dopo il Sacco (1527) andò a stare nella vicinia di S. Alessandro e il 13 novembre del 1534 prese a pigione una casa nella lontana parrocchia di S. Cecilia oltre torrente. D'altra parte sappiamo che il Parmigianino rimase assente da Parma dal 1523 al 1527. Non possiamo dunque affermare categoricamente la lunga convivenza con Girolamo, ma nemmeno possiamo escluderla fino al 1522, anzi, ove si guardi solo alle opere primitive di Girolamo, conviene ammetterla, pur mancando le prove documen-

(1) P. Rom. Baistrocchi, già cit., pag. 122 del ms. 1106, Bib. Pal.

(2) Rogito 7 luglio 1458 del notaio Galasso Leoni. Arch. not. di Parma. Fin dal 7 aprile 1445 « Ilario de' Mazolis f. q. Bartolomeo » abitava nella vicinia di S. Paolo che comprendeva il Borgo delle Asse.

tali. — Molti si meravigliano che dalla bottega di due debolissimi artisti, quali Pier Ilario e Michele Mazzola, siano usciti Francesco (1) e Girolamo. Essi dimenticano che in Parma fioriva allora il Caselli (2), morto soltanto nel 1521, e dovevano viverci ancora a lungo Simone de' Martinazzi, Giampietro Zarotti, l'Araldi, l'Anselmi, il Rondani, tutti migliori artisti dei due Mazzola, e che dal 1518 in



Girolamo Mazzola. — La Vergine col bambino e S. Roberto. — *Parma*, Pinacoteca.

avanti operava prodigi Antonio Allegri, influenzando il Parmigianino, il quale aveva dato saggi precoci un anno dopo (1519) l'arrivo, a Parma, del Correggio. —

(1) Anche intorno all'educazione del Parmigianino, per parte degli zii, crediamo di poter fare delle riserve, essendo note le parole del Vasari nella vita di Francesco Mazzola: « Laonde ancorchè essi [gli zii] fussero vecchi e pittori di non molta fama ... non mancarono con ogni accuratezza di farlo attendere a disegnare sotto la disciplina di eccellenti maestri, acciò pigliasse buona maniera ». Chi furono questi maestri? Non, come vollero parecchi, Francesco Marmitta, orefice, incisore, pittore, morto nel 1505, come si rileva dal manoscritto di Leone Smagliati nella Bibliot. Pal. (Ms. 458, pagg. 379-381), ma i pittori parmigiani che indichiamo più sotto.

(2) Il Caselli aveva portato a Parma un raggio, attenuato, dell'arte veneta. Qualcuno vorrebbe scolaro di Giambellino, anche Filippo Mazzola. Tratteremo a fondo la questione nel secondo tomo

Nel 1522 c., quasi gareggiando col grande maestro, Francesco dipinge i freschi di S. Giovanni Evang., e il 21 novembre dello stesso anno si accorda coi fabbricieri



Girolamo Mazzola. — Parma sotto l'effigie di Pallade e Alessandro Farnese.
Napoli, Museo Nazionale.

del duomo per dipingere la fronte, la nicchia e la crociera del transetto a settentrione; la scrittura si compiva diciotto giorni dopo che l'Allegri aveva firmato i

della *Storia della pittura veneta*. Com' è noto, il Tacconi fu compagno e maestro a Filippo. Il Tacconi il 12 aprile del 1494 era a Parma: « Magister Franciscus de Taconibus f. q. domini Augustini civis Cremone habitator civitatis parme in vicinia sancti quintini ecc. ». Rog. di Iacopo Franconi. Arch. Not. Parma.

capitoli per la cupola famosa e per la grande cappella che doveva poi frescare, nel 1538, Girolamo Mazzola. Il Correggio non aveva che ventotto anni, il Parmigianino soli diciannove! Dànno garanzia per Francesco i due zii Michele e Pier Ilario. Ma se il Correggio, distratto dalla cupola di S. Giovanni Evangelista finita nel 1524 e dagli studi preparatori alla nuova opera non mise mano a dipingere in duomo che dopo il 23 novembre 1523, il Parmigianino non dette nemmeno principio al lavoro. Tuttavia l'importante commissione ottenuta ci attesta la fama



Girolamo Mazzola. — Ritratto del sarto di Paolo III Farnese (?).
Napoli. Museo Nazionale.

conseguita dal giovine pittore il quale preferisce andare a Roma a perfezionarsi; e quando, dopo il Sacco e trattenutosi qualche tempo a Bologna, torna a Parma, preferisce stringere nel 1531 il contratto con la compagnia della Steccata. Egli era dunque da molti anni un valente artista quando vediamo comparire Girolamo la prima volta nei documenti della compagnia della Concezione (1533). La fama ormai incontrastata del Parmigianino dovette imporsi al minore Girolamo, tanto più che l'Allegri si era allontanato da Parma intorno al 1530. Vediamo le prove dell'influsso nel gruppo di fanciulle a destra e nelle figurine di donna nel secondo piano del quadro della Concezione. Ma Girolamo non sta saldo nell'imi-

tazione, e oscilla per qualche tempo fra il Parmigianino e il Correggio, così nella vòlta del santuario nella cattedrale (1538 ecc.), mentre le figure grandi sentono



Girolamo Mazzola. — La Vergine Annunziata. — *Napoli,* Museo Nazionale.

nell'insieme la vicinanza del Correggio, nel contorno delle membra accusano l'azione diretta del Parmigianino, come le statuette dorate rivelano Francesco nelle proporzioni allungatissime e nella tecnica. Tuttavia col progredire degli anni

Girolamo, pur non dimenticando il glorioso parente, si avvicina sempre più al Correggio, del quale, nelle opere della maturità, si può considerare in qualche modo



Girolamo Mazzola. — Sacra famiglia — *Napoli*, Museo Nazionale.

scolare. Nelle figure oltre il vero l'imitazione appare piuttosto goffa (1), ma nei quadri con personaggi al naturale, o poco più, la fonte correggesca giova più che non guasti. — Sebbene lo studio sulle opere dell'Allegri modifichi radicalmente

(1) Sportelli d'organo alla Steccata, angioli.

l'indirizzo e il carattere della pittura parmigiana, non conviene accettare alla lettera certe definizioni moderne dell'arte locale dopo la venuta del Correggio. Secondo qualche scrittore parrebbe « che un delirio coloristico invada i pittori parmensi, essi nei paesaggi immensi (1) vedono passare fasci di tinte irreali, fosforescenze che brillano lontano su archi rovinati (?) sugli alberi, sulle cime e si spandono tra le nubi e nei cieli sereni, le vesti diventano iridescenti, cangiano di colore (2), le



Girolamo Mazzola (?) — Ritratto di un monaco. — *Milano*, Pinacoteca di Brera.

carni *si accendono, si sbiancano, si fanno cineree* ». A noi tale descrizione sembra in qualche parte manierata e in alcune espressioni contradditoria. Il Bedoli, ad esempio, non ha mai quei paesaggi sterminati, e i suoi fondi, semplicemente architettonici o d'un verde cupo e d'un azzurro notturno, sono per lo più tanto

(1) Fra tanti quadri parmigiani della prima metà del secolo XVI uno solo, quello del Rondani, Galleria n. 70, ha per fondo un ampio paesaggio; quello dell'Annunciata all'Ambrosiana del Bedoli non ha nulla d'immenso e d'irreale.

(2) Non a Parma soltanto.

prossimi alle figure (1); anche nella *Concezione*, una delle tavole di Girolamo che hanno maggiore sfondo, il paesaggio è limitato nell'estensione e nella profondità. E i toni cinerei non si hanno in Galleria che nell'Adorazione dei Magi (2) e nel ritratto di Luigi Borra (3), due quadri che, avendo troppo sofferto, mostrano in molte parti la preparazione. In altri dipinti non troviamo tonalità cenerine nelle ombre e nelle mezze tinte, le quali, alle volte, sono nereggianti (4) perchè le ombre vennero composte con tinta nera invece di rosso-bruna. Ma questo metodo non è costante in Girolamo, e nel quadro acquistato dalla Galleria le ombre non sono cineree e nemmeno nerastre, ma calde e dorate in generale, verdine nei toni freddi di qualche parte ristretta di carnagione, mentre brillano perlacee e diafane in quasi tutte le figure della *Concezione* o nella Madonna centrale del *Trittico*, anch'essa troppo polita. Fra tutti i quadri sicuri del Mazzola uno solo ha toni biancastri sulle carni (5). I santi Mauro e Placido hanno guance grigie nelle ombre, biaccose nelle luci, difetto evitato nella figura di S. Benedetto, calda e robusta d'intonazione. Il quadro, buono nell'insieme, tra i più deboli del Mazzola per disegno negligente e fiacchezza di modellato nelle estremità, è degno di nota per semplice evidenza di composizione, rilievo e vigore di colorito, salvo, ben s'intende, le parti da noi biasimate. Non crediamo di doverci indugiare sui dipinti di Girolamo nella Galleria, avendoli già esaminati egregiamente C. Ricci (6). Solo desideriamo rettificare una svista del Toesca (7) il quale vide nel n. 79 un « S. Ilario intento a scrivere appoggiato al muro entro un raggio di sole ». C. Ricci (8) aveva già detto trattarsi di Roberto di Chaise-Dieu che scrive la Regola. Infatti l'abito monacale bianco bastava per escludere che il personaggio potesse essere S. Ilario († nel 368) dottore della Chiesa, vescovo di Poitiers e protettore di Parma, il quale non fu mai monaco e si capisce il perchè (9). — Dei quadri estranei alla Galleria preferiamo dare la riproduzione piuttosto che lunghe descrizioni, le quali poco o nulla valgono per i lontani. Li disponiamo in ordine cronologico, limitandoci a dividerli in parmigianineschi e correggeschi. I primi si distinguono: per le proporzioni allungate delle figure, per fermezza maggiore di contorni e parca solidità di colore e di modellato: i secondi: per minore precisione di linee, proporzioni meno slanciate, colorito più ricco, chiaroscuro più morbido, concetto più largo della composizione e delle forme, le quali, peraltro, nelle ultime opere (10) si slabbrano e diventano monotone, vuote, trascurate, mentre il colore, che perde luce nelle carni, sfoggia una ricchezza nuova di tinte cangianti nelle vesti.

* * *

La tavola conservatissima della cappella di S. Niccolò in S. Gio. Evangelista, rappresenta la *Madonna col Bambino* il quale porge la palma a S. Caterina; intanto un angelo sorregge il pastorale a S. Niccolò (1536). Lavoro tra i più parmigia-

(1) Trittico n. 27, 30 e 79, e quadro Della Rosa n. 1070.
(2) N. 145.
(3) N. 305.
(4) Quadro sull'altar maggiore di S. Alessandro.
(5) N. 68.
(6) *La Galleria di Parma*, ecc., già cit.
(7) *L'Arte*, anno 1903, pag. 250.
(8) *Op. cit.*, pag. 117, e in *Antonio Allegri da Correggio*, London, 1896, pag. 378
(9) S. Roberto fondò nel 1046 l'abazia di Chaise-Dieu (La) (*casa Dei*)
(10) N. 28, 80, 81, R. Gall. di Parma.

freschi del maestro, d'esecuzione delicatissima e trasparente. Minori qualità d'arte e di tecnica nel quadro di S. Alessandro (1540) dove il disegno delle teste di S. Alessandro e del chierichetto lascia desiderio di correzione maggiore; tuttavia il colore ed il chiaroscuro sono lodevoli. Ben altre doti di forma e d'eleganza ritroviamo nella graziosissima *Madonna* parmigianinesca di S. Giacomo in S. Gio. Evang. (1542-43). Allo stesso grado d'arte, ma ad un periodo di tempo un po' più antico, appartiene la bella *Annunciata* dell'Ambrosiana (dopo il 1521) dove Girolamo si manifesta valoroso architetto e ottimo paesista. I due sportelli d'organo alla Steccata mostrano invece un miscuglio singolare di forme ammanierate e di belle decorazioni. Le mosse, le proporzioni, il carattere delle figure gigantesche, derivano da Francesco Mazzola (1); i grossi putti rubicondi, dalle forme rotondeggianti e dai neri occhioni, le decorazioni bellissime, pingui di fiori e frutti, appartengono invece all'imitazione dell'Allegri. Peccato che i colori abbiano molto sofferto! Anche nei freschi del nicchione del Rosario e in quelli più recenti a mezzodì (2) il Mazzola mescola più o meno le due influenze; quella del Correggio si mostra in particolare nelle teste e nella modellazione fusa e dolce; l'altra del Parmigianino informa l'insieme di varie agili figure di giovinetti e di donne, vere canefore queste ultime, le quali ricordano le bellissime del quadro della *Concezione*. Salvo in qualche mano dalle lunghe dita nervose l'influsso del Parmigianino non si avverte più nella tela colossale della *Trasfigurazione* in S. Gio. Evang. (1555-56), mentre i caratteri personali del Bèdoli rifulgono nel dipinto delicatissimo (3) di *Parma che abbraccia Alessandro Farnese* (1555 c.), ridondante di luci alabastrine, di toni opalini, di trasparenze madreperlacee. — La tela acquistata dalla R. Galleria



Girolamo Mazzola. — S. Martino. — *Parma*, Pinacoteca.

(1) Ripetiamo che nei libri di spese della Steccata sotto il giorno 15 ottobre 1580 si trova l'annotazione singolare: « .... dia et paghi al sig. Giovanni de Sons Fiamengo pittore scudi 12 d'oro che fanno la soma di lire 85 e soldi 4 per la sua mercede di ritoccare *le figure del parmigianino delle portelle dell'organo* dell'oratorio della compagnia, quali figure erano guaste in molti luoghi ». Dobbiamo avvertire inoltre che la parte centrale degli sportelli, cioè la grande figura centrale e il contorno della nicchia, è di tela grossa a spina, mentre le parti esterne, basi, colonne tortili, putti, festoni, sono dipinte su tela fine a traliccio. Fin dal 1863 il Ronchini scriveva: Farà meraviglia il sapere come, 37 anni appresso, i confratelli attribuissero questo dipinto al famoso nostro Parmigianino, cioè a Francesco Mazzola, il quale nel 1542, quando si fece l'organo non era più tra i viventi. Eppure un tale errore riscontrasi in una lettera loro al Duca di Parma del 9 gennaio 1579, conservata nell'Archivio [di Stato]. Del resto il dipinto (sic) è riconosciuto da tutti gli intelligenti per opera di Girolamo, cugino a Francesco ». Si veda: *La Steccata di Parma* ecc. Modena, Carlo Vincenzi, 1863, pag. 32, nota 4. Il Ronchini non dovette forse conoscere la nota di spese ricavata da noi dal mastro originale che tuttora si conserva nell'Archivio della Steccata e che conferma nel 1580 quanto si era detto nella lettera del 1579 (Si veda l'Appendice).

(2) Alla Steccata.

(3) Museo di Napoli.

di Parma è di colorazione più vera, più ricca, più dorata e vigorosa e decisamente correggesca (1) nella composizione, nei tipi, nel modellato, nell'evidenza e solidità del rilievo. Il fondo stesso, nella bruna tonalità silvestre, non ha più nulla del verde vellutato del trittico (2); ma si avvicina, per concetto e colore, al fondo della Madonna della Scodella; e, mentre la S. Caterina ricorda la celebre Maddalena della Madonna del S. Girolamo, il vispo Bambino, la testa della Vergine e più quella di S. Giuseppe sembrano imitati da un dipinto dell'Allegri. Lo stato perfetto di conservazione della tela permette di valutare con sicurezza il valore di Girolamo e il suo modo di dipingere nel 1556, modo che non ha nulla di comune con la definizione generale dell'arte del Bedoli, data da qualche studioso. Niente di fondi oleosi o pennellate biancastre, niente di fantastico od irreale, niente di cinereo, o di luci fantasmagoriche; anche le tinte perlacee e quelle cangianti sono scomparse quasi del tutto. Accanto al quadro Dalla Rosa si devono collocare per ordine di tempo, somiglianza di stile e di tipi le pitture di S. Sepolcro (1556) e di S. Marcellino; quest'ultima può quasi considerarsi come una variante della composizione di S. Sepolcro. Entrambe hanno sofferto e se la prima versa in condizioni pietose, la seconda è slavata. Un quadro strano e di taglio poco simpatico, quantunque lodatissimo dal Ruta (3), è la Natività correggesca già sull'altar maggiore, adesso in una cappella della chiesa di S. Uldarico. Quantunque le figure serbino ancora (1560 c.) gentilezza di movimenti, è in esse un alito di ba-



Girolamo Mazzola. — S. Ilario.
Parma, Pinacoteca.

(1) Crediamo utile fornire qualche notizia intorno alla cappella maggiore della chiesa del Carmine in Parma e alla tela dell'altare. Il giorno 17 aprile 1556 tra il padre Lodovico da Mantova, priore del convento di S. Maria del Carmine e donna Ippolita Visdomini de' Rossi, vedova di Pietro Maria de' Rossi, si veniva ad un accordo (*) per la riforma della grande cappella della chiesa. Maestro dell'opera doveva essere il muratore parmigiano Cristoforo de' Zerbini (**). Della pala d'altare la nobile signora incaricò Girolamo Mazzola il quale nel giorno 13 dicembre del 1557 rilasciava la ricevuta di pagamento pubblicata pel primo dal Pezzana (***), ma già nota fin dal 1811 quando il marchese Filippo Dalla Rosa Prati, giovandosi dell'atto 8 novembre 1577 steso dal notaio De' Medici rivendicò (****) alla famiglia l'altare e la tela. Da quel tempo l'opera rimase in casa Dalla Rosa fino al 19 ottobre 1907, nel quale giorno entrò in Galleria.

(2) R. Galleria, nn. 27, 30, 79.

(3) *Op. cit.*, S. Uldarico.

(*) Archiv. Not. di Parma, Rogito del notaio Lodovico De' Medici seniore, non già « Lorenzo » come stampò il Bertoluzzi.

(**) Doveva ricevere « misure due di vino per li lavoratori » e « lire trecentosei imperiali per mercede de l'opra propria ». In tutto la pia signora voleva spendere novecentosessanta lire imperiali, dandone seicentocinquanta « pictori pro constructione (sic) unius tabula » da apporsi « ad ipsam capellam et pro omnibus aliis ornamenti ad ipsam quadium necessariis ».

(***) Pezzana, *op. cit.* vol. VII, pag. 663).

(****) Nella collezione degli « *Arrêtés* » Prefettizi, nell'Arch. di Stat. in Parma, vol. n. 134 della serie, anno 1811, 11 di febbraio si ha notizia della petizione avanzata dal marchese Dalla Rosa e del giudizio favorevole del Prefetto del dipartimento del Taro: « Considerant, que de l'acte passe



Girolamo Mazzola (?) — Santa Chiara. — *Napoli*, Museo Nazionale

rocchismo che prelude alle smorfie del Tinti (1). Il disegno trascuratissimo non trova compenso nella dolce armonia del chiaroscuro, nei tenui accordi del colorito. È doveroso notare che il dipinto ha molto sofferto.

(1) N. 880, R. Gall. di Parma.

par devant Louis Medici à Parme le 8 novembre 1577, il résulte, que cette Dame [Ippolita] pour soi même et pour ses héritiers, s'est reserve le droit de retrocession de ses bienfaits envers les Religieux de Parme dans le cas ou cesserent de remplir les obbligations ecc Monsieur le sous Préfet de Parme ecc. — Arrêté: Art. 1.er Le tableau peinte par Mazzola et posé dans la Chapelle majeure de l'Eglise des Carmes chaussés de Parme sera restitué au Sieur Dalla Rosa ainsi que l'Autel de marbre existant dans la même Chapelle ecc ecc.

Il Mazzola si conserva buon pittore anche nei pochi ritratti di sicura attribuzione. Del grazioso ritratto di Luigi Borra (1), dipinto tra il 1540 e il 1542, abbiamo già detto trattando della tecnica pittorica del maestro; altrettanto lodevole per intimo carattere ed espressione ci sembra l'immagine probabile di Enea Irpino (2), quasi certamente del Mazzola cui non sappiamo invece indurci ad assegnare il giovine Abate (3) opericciuola troppo scadente, e nemmeno il ritratto di Giberto



Girolamo Mazzola. — Suicidio di Lucrezia. — *Napoli*, Museo Nazionale.

Scarduo (4) espressivo, ma levigato, minuto, debole di fattura e d'intonazione, non corrispondente infine al modo di dipingere del Bèdoli nel 1554. Per convincersi che le negazioni nostre sono fondate basterà confrontare queste ultime tele con le teste magnifiche dei Santi Martino ed Ilario (5) veri ritratti magistrali, dipinti con sicurezza, vigoria e semplicità, proprie d'un grande pittore. L'espressiva figura del

(1) N. 305, R. Gall. di Parma.
(2) N. 333, R. Gall. di Parma.
(3) N. 325, R. Gall. di Parma.
(4) N. 295, R. Gall. di Parma.
(5) N. 69, 73, R. Gall. di Parma.

cosidetto sarto di Paolo III (1), gemello nella fattura con la testa di Enea Irpino, si può, col Ricci (2), assegnare a Girolamo.

I quadri attribuiti al maestro, con fondamento, non sono molti e non aggiungono nè tolgono alla sua fama. Citiamo l'*Annunciazione* di Napoli (3), buona, ma inferiore all'Ambrosiana; la Vergine col Bambino e santi (4) opera debole e in cattive condizioni; il ritratto notissimo di monaco (5), diligente ed espressivo, ma nell'insieme lavoro mediocre; la *Morta* (6) ha lo stesso valore; la Lucrezia (7) graziosa di tipo nella testa splendidamente acconciata, delicatissima nel modellato, ma teatrale e poco espressiva; la S. Chiara (8) è cosa poco più che sufficiente; discreta la S. Famiglia e S. Francesco d'Assisi a Budapest (9). Più scadenti ancora i due dipinti della Galleria di Dresda: la Madonna col Bambino e S. Giorgio inginocchiato (10), forse opera giovanile del maestro, e i santi Sebastiano e Francesco accanto alla Vergine in trono col Bambino (11); quest'ultimo dipinto non ci sembra nemmeno del Bèdoli, come non è sua la Madonna col putto che abbraccia il titolare nella chiesa di S. Antonino in Piacenza, forse copia da un'opera, smarrita, di Girolamo. Altri quadretti attribuitigli si trovano sparsi in diverse chiese e sagrestie di Parma; lo scarso merito di quelle tele ci dispensa da un elenco e da un esame inutili.

* * *

Chi tenesse conto soltanto dei freschi, delle pale, delle tele da cavalletto e dei ritratti ricordati fin qui, giudicherebbe male dell'operosità del Bèdoli. Un gran numero di tele e di tavole del maestro andò perduto, specialmente fra quelle delle raccolte farnesiane (12) a Parma; solo una minima parte trovò rifugio nel Museo di Napoli. Si perdettero ritratti in piedi e a metà persona, di fanciulli, di dame, di cavalieri, diverse Madonne, una Natività, una Deposizione, degli amorini, una Venere, una Lucrezia diversa da quella di Napoli, delle grandi figure decorative ecc. Tuttavia quanto rimane è più che sufficiente per farci conoscere appieno l'arte del Mazzola nelle sue fasi e per conservare all'artista il posto elevato assegnatogli da tempo nella storia dell'architettura e della pittura parmigiana dal consenso unanime della critica (13).

LAUDEDEO TESTI.

(1) Museo di Napoli.
(2) *Di alcuni quadri di scuola parmig.* ecc., già cit. pag. 34.
(3) Museo.
(4) Museo di Napoli.
(5) Brera, n. 422.
(6) Bergamo, Accademia Carrara.
(7) Museo di Napoli.
(8) Museo di Napoli.
(9) Galleria Nazionale, n. 170, dov'è assegnato al Parmigianino.
(10) Gall. di Dresda, n. 165, A; proviene dalla Galleria Estense di Modena, anno 1746.
(11) N. 166.
(12) Si vedano gli *Inventari farnesiani* del 1680, 1708 ecc. in *Arch. di Stato* a Parma.
(13) Qualcuno lo preferisce al Parmigianino, ma esagera.

APPENDICE.

Prospetto cronologico della vita e genealogia di Girolamo Mazzola.

1500 c. Nasce a Parma (?). Altri vogliono che vedesse la luce nella villa di Moile, oggi di S. Lazzaro, presso Viadana (Si veda: D'Arco. *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857. Vol II., pag. 144, n. 2).

1521. Si allontana da Parma assediata e si reca col Parmigianino in Viadana (?).

1529. Sposa Caterina Elena di Pier Ilario Mazzola.

1533, 9 gennaio. Convenzione tra la Confraternita della Concezione presso S. Francesco del Prato a Parma e Pier Ilario Mazzola e Girolamo de' Bèdoli suo genero « *ambobus civibus Parmae* » i quali « debbono pingere una tavola, ossia ancona di boni colori fini, secondo il disegno dato per loro pictori et exposto et laudato per detta Compagnia.... et questo fra un anno proximo da cominciare in calende de Zugno proximo et finire come segue ecc. » (Manoscritto 1106 della Bibl. Palatina di Parma. Miscell. pag. 247). Si tratta della grande ancona, ora nella R. Galleria di Parma, n. 141, su tela finissima incollata alla tavola. L'esecuzione spetta per intero a Girolamo e quantunque si tratti probabilmente della sua prima grande opera essa è una delle più belle, specialmente nei tipi e nel colorito. I pagamenti vennero fatti a Pier Ilario negli anni 1533, 13 maggio (lire 82, soldi 10, e lire 78), 1534, 8 di maggio (lire 81) e 15 maggio (lire 100). Girolamo riceve 60 lire il 9 dicembre 1538 e finalmente il 5 dicembre 1539 il notaio Andrea Cerati stende il rogito del pagamento compiuto col versamento delle ultime lire 100 imperiali. La tavola pel dipinto e l'ancona intagliata e dorata vennero approntate dal m. Giovan Francesco Zucchi ch'ebbe in compenso centoventi lire imperiali. Lo strumento ha la stessa data 9 gennaio 1533. Certo per errore di stampa si legge: « 9 gennaio 1532 » a pag. 120 della *R. Galleria di Parma* di C. Ricci. I confratelli dovettero essere molto contenti dei due contratti se il 4 ottobre del 1534 elessero Pier Ilario tra i *sapientes* della Confraternita (Mastro di quell'anno, carta 184, r.).

1536. Vengono pagati a Girolamo venti scudi d'oro per la sua ancona detta di *S. Niccolò* dal nome della cappella nella chiesa di S. Gio. Evangelista a Parma. Il pittore fece la tavola ad istanza di Niccolò Zangrandi il quale ne adornò la cappella da lui acquistata fin dal 1513 e nel 1515 fatta dipingere da Michele e Pier Ilario Mazzola cui aveva pagato a saldo in quell'anno ventidue lire imperiali. (Manoscritto 1106 già cit. pag. 259 e segg.).

1538, 5 aprile. Con atto del notaio Benedetto del Bono viene incaricato di colorire a fresco la vòlta e la tribuna maggiore del duomo di Parma che avrebbe dovuto dipingere il Correggio e dopo la morte di questi Giorgio Gandino del Grano secondo l'atto del 19 maggio 1536. Morto anche il Gandino nei primi mesi del 1538, fu chiamato Girolamo, il quale promise di dare compiuta l'opera in due anni « fra dui anni ». Fideiussore dei patti « Magistro Ilario de' Mazolis, filio quondam Bartolamei Pictore vicinie Sti Pauli » ecc. I capitoli tacciono l'ammontare del compenso, ma perchè sono identici a quelli anteriori col Gandini è lecito argomentare che Girolamo abbia ricevuto la somma di « trecentocinquanta scudi d'oro del sole » promessa al Gandini. Nell'archivio notarile di Parma si conserva entro il rogito il disegno originale in sanguigna schizzato dal Bèdoli. Nei contratti col Gandini e col Bèdoli, si stabilisce che « nel mezzo della croxera li va uno rossone » [rosone] di ramo dorato como queli de la Stecata » [disegnati e dorati in parte dal Parmigianino, bellissimi e profondamente originali].

1539, 5 novembre? « L'egregio sign. Girolamo de' Bedoli figlio q. Melchiorre ecc. ». Così in un rogito di quel giorno, afferma lo Zani nella sua *Enciclopedia*, annotazione 77 alla lettera A ma dimenticò il nome del notaio e noi non abbiamo potuto controllare la data.

1540. Quadro per l'altar maggiore di *S. Alessandro* in Parma. Il Ruta (*Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture* ecc. Parma, Gozzi 1752, pag. 12) parlando di questo dipinto e del suo autore dice laconicamente: « Fioriva nel 1542 ». Il Bertoluzzi (*Nuovissima Guida* ecc., Parma, Tip. Ducale MDCCCXXX, pag. 3) scrive: « è opera molto studiata di Girolamo Mazzola, eseguita l'anno 1540 ». E cita l'Archivio di S. Giovanni Evangelista senz'altro. Non abbiamo potuto controllare la notizia essendo l'Archivio andato disperso in gran parte o disseminato in diversi istituti cittadini di cultura.

1542-43. Per incarico di madonna Palmia Baiardi colora l'ancona parmigianinesca della cappella di San Giacomo in S. Gio. Evangelista a Parma. Ai primi del 1543 gli fu data anche l'incombenza di far « indorare l'ancona la quale fu indorata da maestro Michele da Chirino, ma il pagamento fu fatto a Girolamo Mazzola come consta da Vachetta (sic) ann: 1544, 24, Xbre che li sono contati scudi 20 per saldo ». Maestro Michele da Chirino, o Chivino, non è, probabilmente, altri che Michele Chiovino detto de' Porri pittore e doratore d'origine lombarda. Nell'Arch. Com. di Parma, *Minute delle ordinazioni*, leggiamo: 1530, 28 gennaio: A M.ro Michele de' Porris vengono pagate lire 50 imperiali per la doratura del pomo o palla del cupolino della Torre del Comune, ed altre 25 per la doratura del Capitino (sic) essendo già state pagate altre lire 25 al Mazzolo » [forze Girolamo]. Si vedano in proposito anche le schede Scarabelli-Zunti al Museo. Lo Scarabelli non nomina Girolamo, ma pensa che il « Mazzolo » sia forse Pier Ilario o Michele coi quali lavorava il Porri.

1542, 9 giugno. Da rogito di quel giorno, e non del 6 giugno, del notaio Benedetto del Bono (Arch. not. di Parma) sappiamo che Gian Francesco Zucchi, valoroso intagliatore parmigiano, prendeva a scolpire l'ornato della cassa dell'organo di S. Maria della Steccata seguendo il disegno di Gian Francesco Testi. Da un altro rogito del medesimo notaio e in data 28 ottobre 1541 apprendiamo che « maestro Carlo Sabbadini f. q. Giacomo, abitante nella città di Reggio, assume l'impresa di fabbricare l'organo della chiesa della Steccata, essendo venuto meno, non si sa per qual ragione, il contratto già stabilito con Domenico dalla Mura f. q. Nicolò di Parma valente suonatore d'organo che fu poi organista della Steccata (Si veda per una versione alquanto diversa RONCHINI, *La Steccata*, Modena, C. Vincenzi, 1863, pag. 32). — A noi sembra che, intorno a quel tempo, Girolamo dovesse dipingere i due sportelli colossali, e un poco ammanierati, rappresentanti probabilmente, Davide e S. Cecilia e non già due profeti, come finora si è sempre detto, salvo dal Ronchini il quale pensa che figurino un profeta e una sibilla. Dal 1761 in poi gli sportelli rimasero appesi in coro, fra qualche giorno verranno collocati nel nicchione d'ingresso. Stilisticamente sono in qualche parte correggeschi all'eccesso, anzi vere caricature dell'Allegri del quale riproducono con qualche misura soltanto la calda tonalità delle carni quale si osserva studiando da vicino la cupola di S. Gio. Evangelista. L'imitazione del Parmigianino, limitata alle forme esteriori e alle mosse delle figure gigantesche, cede all'influsso ormai preponderante del Correggio nei putti e nelle parti decorative.

1543, 8 agosto, e 1544, 8 luglio. I figli e il fratello del giureconsulto Bartolomeo Prati, morto nel 1542, incaricano lo scultore reggiano Prospero Spani di condurne la tomba. La scrittura originale del contratto si conserva nella Bibliot. Palat. e venne pubblicata nel 1833 c. dal Pezzana a pag. 475 del tomo VI, parte seconda della *Continuazione delle memorie degli scrittori e letterati parmigiani*. Fra i testimoni è anche Girolamo Mazzola il quale firmò così: « Io hieronimo Mazzuollo | fuj presente ». La Biblioteca possiede pure, e il Pezzana la pubblicò, una ricevuta autografa dello Spani a Girolamo Mazzola, di parte della somma convenuta nel contratto. La ricevuta porta la data 8 luglio 1544. Nel primo documento, scritto da altri, lo scultore è detto « Mastro Prospero di Clementi da reggio », nel secondo l'artista si firma: « Io prospero chlemete ho schrito | de mia mane propia » e davvero non abbiamo difficoltà a crederlo. Egli era molto miglior scultore che letterato! Errava dunque F. Malaguzzi Valeri quando nel suo bello studio su Prospero Spani affermava che non esistevano documenti pel monumento Prati ch'egli collocava pochi anni dopo il sepolcro di S. Bernardo (Vedi: Atti e memorie della Dep. regia di Storia patria, Serie IV, vol. IV, anno 1893, pag. 6. Invece deve finora considerarsi come la prima opera conosciuta dello Spani.

1544. Pagamento a Girolamo per la dipintura della Tribuna della cattedrale di Parma.

1544, 18 dicembre, dice il Malaguzzi Valeri (Atti e memorie della R. Deput. di Storia Patria per le provincie modenesi, serie IV, vol. IV, pag. 35), diversi scrittori parmigiani segnano 14 o 18 settembre. Non è possibile decidere chi abbia ragione perchè mancano gli atti originali ed esiste solo una redazione ristretta del 1688 riprodotta esattamente dal Malaguzzi. In essa troviamo: « A M.° Girol Mazzola detto Bedolo, pittore, per molti disegni fatti per la sepoltura et per essere andato a Rezo dalli Maestri Taiapietre L. 50, come si legge nel foglio 7 t.° d'esso n° 154 et a f.° 1 ». Per quanto il 20 di settembre 1544 venissero pagati dalla fabbrica a M.° Girolamo e M.° Prospero scudi trenta a conto della sepoltura, l'istrumento dei patti non fu rogato che il 26 ottobre, questa data renderebbe più credibile quella del 14 settembre pel pagamento dei disegni a Girolamo. Si tratta della sepoltura di S. Bernardo degli Uberti vescovo di Parma (1106-1133) eseguita da Prospero Spani, guasta e rimaneggiata nel 1720.

1545. « M. Gir.mo Mazzolo a in casa sua cinque soldati con due letere ». Arch. Com. di Parma. *Alloggiamenti de' soldati per le vicinanze* [vicinie, parrocchie] *della città del 1545. La vicinanza di S. Paulo in Borgo da la assa* (sic). [Borgo delle asse contava, tra le altre, la casa dei pittori Mazzola].

1545, 6 novembre; 1547, 3° trimestre. Il Comune di Parma commette e paga a Girolamo Maz-

zola un *Gonfalone* in tela dipinto, dorato ed argentato, con lettere mess[illegible] degli anziani vecchi e nuovi ecc., sospeso a tre aste. Nel gonfalone si consumarono 200 fogli d'argento e 2000 d'oro acquistati come segue: In Parma alla bottega dell'insegna dell'oca, fogli 500, dal Cas[illegible] 950, a Cremona due partite, l'una di 500, l'altra di 350 fogli provveduti con inviato speciale. Sul gonfal ne erano dipinte le armi ducali Girolamo aveva colorito poco prima in piazza grande « et super muro pallatii habitationis Ill.mi D. Gubernatoris », l'insegna dell'« Exc.mi D. Ducis nostris ». Gli atti relativi alla pittura e al gonfalone si trovano nel volume delle *Ordinazioni* del Comune per l'anno 1545 a pag. 210, Arch: Comun. in Ragioneria, Ordini e mandati 1545, e nelle schede Scarabelli.

1546, 24 dicembre. A Girolamo vengono date lire 270 imperiali per l'intero pagamento delle ante dell'organo e della tavola con la Vergine, S. Giacomo ecc. nella chiesa di S. Giovanni commessagli da Palmia Baiardi nel 1542. Le « ante erano pinte a chiaroscuro » e nel trasporto dell'organo nel 1650 « dalla crociera, ove era sopra la cappella di S. Benedetto, col parapetto e gli ornati fatti da Marcantonio Zucco, di sotto al Santuario ove in oggi si vede » vennero appese per qualche tempo in fondo alla chiesa sopra la porta maggiore e poi vendute « per il prezzo di lire 7000 di Parma alla casa Farnese l'anno 1666 ».

1546, 22 ottobre. Patti con la confraternita di S. Maria della Steccata in Parma per la dipintura a fresco del catino detto allora di S. Giuseppe, ora del Rosario. Nel periodo di quattro anni il Mazzola doveva rappresentarvi come fece, la *Discesa dello Spirito Santo* sugli Apostoli e ornare « la fassa » [fascia] pel compenso di quattrocento scudi d'oro. Errano coloro che fissano i patti al 25 febbraio 1549 con rogito del notaio Giuseppe Ambanelli il quale rogò anche l'atto del 22 ottobre 1546. Invece il documento del 25 febbraio non è, in fondo, che un documento di ricevuta di Girolamo per quanto aveva avuto dal defunto Scipione Della Rosa, cioè: « scutos octuaginta auri in auro impressionis Italiae ad comptum et pro parte mercedis sue pingendi fassam et nichiam Capelle Scti Josephi existentis in Oratorio praedictae Dnae Sctae Mariae eidem concesse ad pingendum *ut constat instrumento rogato per me* notarium infrascriptum sub *die vigesimosecondo octobris anni predicti millesimi quingentesimi quadragesimi sexti* ». L'ultimo pagamento per questi affreschi venne ordinato il 29 gennaio 1553. — Nell'atto del 1546 leggiamo i seguenti capitoli i quali ci danno la chiave dell'unità decorativa della celebre chiesa: « 1° Che abbia a depingere la fassa comenciando a detta nicchia finendo alla cuba, *imitando* nelli frisi delli archi et altri volti la fassa fatta per il qam magister *Francesco mazollo* in detta chiesa.... Et anchora facendo il cornisono, architrauo et friso quali son sotto detta nicchia et volta sive fatta in modo che alquanto imiti quel de detta Capella granda. 3° Che doue in detta fassa sono l'incassi quadri che li vano messi li rosoni de oro, lui habbia a depingere *come a fatto il p.to mg. francesco.* 4° Che lui habbia a mettere o fare mettere a sue spese tutto l'oro che sera necessario a mettere in muro per imitare la fassa, frisi e cornisono et archi per el predicto *mg. franco mazollo*, facendo li frisi sopra gli archi simili a queli de detta capella granda. Qual'oro la compagnia l'habbia a dare p̄ fare detta opera ».

1547, 5 dicembre. Girolamo prepara (?) i disegni per la cassa d'organo intagliata e dorata esistente nella cattedrale di Parma. Cassa ancora bella nonostante le manomissioni. Nella *Guida* manoscritta di Parma del P. Romualdo Baistrocchi, pag. 27, conservata nel R. Museo, e in molte *Guide* stampate che la copiarono, leggiamo: « Rifacendo l'organo nell'anno 1787 fu ritrovata una pergamena chiusa in un vaso, che serve tuttora di ornamento, nella quale si legge che nell'anno *1557* fu accordato Marco Callegari per lavorare d'intaglio la nicchia dell'organo terminata nel 1562. Questa scoperta però non toglie che il disegno non sia di Girolamo Mazzola conosciuto in Parma ottimo architetto e grazioso negli ornamenti ». Andiamo un po' adagio. Avanti tutto l'anno non è 1557, ma 1547. Infatti se il rogito originale del 5 dicembre 1547 non esiste più, essendovi una lacuna negli atti del notaio Benedetto del Bono depositati presso l'archivio notarile di Parma, se ne conserva però una copia autentica all'Archivio di Stato di Parma in un fascicolo di contratti per le pitture del Duomo. Esistono poi altri documenti i quali concordano alla perfezione con la data 1547 e provano che la pergamena era erronea o non venne letta a dovere: 1549, 12 maggio. Proroga accordata per un anno a M.' Marco Callegari f. q. Valentino della vicinia di S. Antonino per *terminare l'ornamento dell'organo della cattedrale* ». Una seconda proroga, ma di due anni, viene concessa a cominciare dal 17 ottobre 1550. (Rogit. di G. Andrea Notari, Arch. not. di Parma). Quindi l'opera ebbe termine nel 1552 e non nel 1562, come avrebbe detto la piccola pergamena, e i lavori dovevano essere già avanzati nel 1549. Passiamo ora ai disegni. Marco Callegari, nato il 6 settembre 1509, morto avanti il 31 marzo 1574 non era soltanto valoroso intagliatore, ma valente in architettura pratica ed ingegneria idraulica, tanto da venir consultato nel 1561 dai fabbricieri della Steccata intorno al modo di elevare la lanterna della cupola, e dagli anziani del Comune circa le riparazioni « alla Nave [o conca] della Manubiola » verso il Taro. Egli era dunque in grado di preparare i disegni da sè, infatti si ha un buon numero d'opere da lui disegnate ed eseguite. Tuttavia

nel rogito Del Bono si legge che i disegni vennero soltanto presentati dal Callegari: « d[t] [dicta] ornamenta lignea organi prec.[1] modis et forma designatis in folio per ipsum magistrum Marcum exibito praed.[1] Rever.[is] et notabilibus Dnis Fabriceriis ». È ben vero che leggiamo nel capitolo 4: « Che d[t] condutore non ardisca ne poscia [possa] accrescere nè sminuire al disegno cosa alcuna senza espressa licentia degli S.[ri] Fabricanti, *over di quello che haverà fatto ditto disegno* » mentre nel capitolo 1 è detto: « Che il pred maestro Marco sia tenuto a far tal opera tutta di buoni legnami, cioè quelle parte che anderanno fatte de larso [larice] farle e quelle che anderanno de pielle [abete] metterveli. E così di mane in mane procedere, *però sempre mai secondo il parere di maestro Hieronimo Bedolo pictor*, a cui gli Sig.[ri] Fabricanti hanno dato la cura et autorità di far condurre tal opera a buon fine e compimento ». Ma di disegno vero e proprio dato dal Mazzola non è parola nei documenti da noi veduti, e si accenna soltanto a persona innominata che probabilmente potrà essere stato il Mazzola stesso. Tantopiù ch'egli dipinse le quattro figure incassate un giorno nei dadi dei piedistalli dell'organo. Tre di esse sono in Galleria dal 1816, sotto i numeri 80, 81, 82, la quarta fu « con imperdonabile leggerezza ceduta in cambio per altro quadro nel 1861 » (Ricci, *La Galleria di Parma*, pag. 118; per errore di stampa si legge: 1816, ma l'anno esatto è dato a pag. 94). Il Ruta (op. cit., p. 45) in poche parole scrisse molti spropositi: « Gli sportelli dell'organo al di dentro, dove in uno è dipinto David e nell'altro S. Cecilia sono di Orazio Samacchini [1532-1577]. Come pure li quadri nelle basi de' piedistalli delle colonne del medesimo organo sono dello stesso autore ». Non rileveremmo la cosa se non c'entrasse Girolamo. Il Samacchini cominciò ad operare in Duomo il 3 agosto 1570 quando l'organo era finito da un pezzo, inoltre i libri di spese della fabbrica dimostrano che in effetto gli sportelli, da tempo appesi nel coro vennero dipinti debolmente da Giulio Cesare Procaccini (1550 c. 1620). Tuttavia l'affare di questi sportelli non corse liscio. Verso la fine del 1560 si dettero ad Ercole Bolognese. La stella di Girolamo sembra tramontasse presso i fabbricieri del duomo, i quali dal 1538 in poi l'avevano sempre avuto in gran favore. Riprenderemo l'argomento all'anno 1560, 26 dicembre.

1552, 12 aprile. *Natività* dipinta da Girolamo pel cenobio di S. Benedetto Po. Si veda Giov. Batt. Intra, *Il cenobio di S. Benedetto Po*, Mantova, 1897, dov'è riprodotto il documento.

1553, 16 marzo; 1565, 6 giugno; 1568, 30 gennaio. Patti con la confraternita di Santa Maria della Steccata per la dipintura a fresco del catino o nicchione a mezzodì. Il Mazzola, nel periodo di quattro anni e per quattrocento scudi d'oro, s'impegnava a dipingere, come fece, la *Natività con l'adorazione dei pastori*. Erra chi fissa l'accordo al 14 marzo, o peggio ancora al 6 dello stesso mese. Nello stromento originale di Giuseppe Ambanelli, conservato nell'Archivio notarile di Parma si legge: « ..... Millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio, Indictione undecima, *die sexto decimo* mensis Martii... ». Per colpa della Confraternita, noiosissima e litigiosissima con ogni genere d'artisti, i lavori durarono assai piu del periodo stabilito nel contratto. L'affresco, peraltro, doveva già essere compiuto e collaudato da qualche tempo nel 1565, se il 6 giugno si ha una sentenza dell'auditore criminale in Parma, Bernardino Alberghetto, in favore di Girolamo il quale reclamava cinquanta scudi d'oro come residuo di pagamento per la Natività, e contro Bartolomeo Cantelli massaro della compagnia, il quale asseriva di non dovere nulla al pittore avendo già pagati i cinquanta scudi in questione. La sentenza riassume vari mandati di pagamento in favore del Mazzola con ricevuta del pittore o no: nel 1560, 5 luglio e 4 ottobre, 1561, ecc. La confraternita fece opposizione, ma in seguito dovette cedere e ordinare il pagamento dell'ultima rata. A noi sfuggono i particolari della lotta, sappiamo solo che Girolamo si decise a levare i ponti nel novembre del 1567 per le vive istanze della Confraternita, la quale il 30 gennaio 1568 diede ordine al Massaro di pagare a Girolamo l'ultimo residuo. I lavori decorativi duravano tuttavia, e il 12 marzo 1568 la Compagnia paga centocinque lire imperiali ad Alessandro Mazzola, figlio di Girolamo, per lavori di doratura nell'arco precedente i nicchioni. Errano dunque coloro che, male interpretando il Vasari, vogliono compiuto l'affresco dopo il 1566.

1555, 12 luglio. Pel rogito del notaio Ilario Balestra (Arch. not. di Parma) Girolamo dovrà dare il disegno per l'ancona colossale intagliata e dorata che, scolpita dai fratelli Gian Francesco e Pasquale Testi, cui viene ordinata in quel giorno dall'abate Pellegrino da Modena, dovrà contenere la gran tela della Trasfigurazione, in S. Giov. Evangelista [... juxta modulum seu designum per Hieronymum de' Mazolis pictorem parmensem quod fuit et est penes ipsos fratres de Testis]. L'opera doveva essere compiuta entro il mese di maggio dell'anno seguente per centocinquanta scudi d'oro e i Testi si obbligavano ad eseguire tutte le aggiunte o modificazioni che si mostrassero necessarie.

1555, 2 ottobre, 1556, maggio. Convenzione tra l'abate D. Pellegrino da Modena abate del monastero di S. Giovanni e Girolamo Mazzola, il quale si obbliga a dipingere per duecentocinquanta scudi d'oro « un'anchonam seu quadrum » per l'altare maggiore della chiesa secondo « modulum et formam moduli exibiti in quo continet *Transfiguratio Domini Nostri Christi* ». L'opera doveva

essere pronta entro il maggio del 1556, ma tanto più presto potesse consegnarla l'autore, tanto meglio sarebbe. I pagamenti divisi così: 100 scudi entro il gennaio 1556, 100 scudi a Pasqua e 100 a Natale del 1557. Rogito d'Ilario Balestra, Arch. Not. di Parma. Errano gli scrittori che assegnano concordi l'anno 1555 al dipinto ancora nel coro di S. Giovanni. Esso spetta al 1556, quantunque cominciato verso la fine del 1555.

1555 c. Dipinge la tela, ora al Museo di Napoli, rappresentante la *Città di Parma che abbraccia Alessandro Farnese* (1545†1592) « in età di circa dieci anni ». Vedi: C. Ricci. *Di alcuni quadri*, ecc., pag. 28.

1555 a tutto giugno, 1557. Accordo di Girolamo con la fabbrica della cattedrale di Parma per dipingere a fresco le *sette crociere della nave centrale* al prezzo di cinquanta scudi d'oro ciascuna. Stupisce che Girolamo abbia potuto coprire in così breve tempo una superficie tanto vasta e gremita di decorazioni eseguite superbamente. Eppure pochi anni dopo i fabbricieri osavano accusare Girolamo « di tardità! ».

1556, 24 novembre. Diana Tagliaferri Cusani conviene con Girolamo per cinquanta scudi d'oro, dei quali ne sborsa ventiquattro all'atto della convenzione, perchè le dipinga la *Tavola*, che tuttora si trova in S. Sepolcro a Parma, quantunque abbia mutato di collocazione. In origine stava nella cappella di S. Gio. Battista, la prima a destra entrando, e faceva contrapposto alla famosa Madonna della Scodella dell'Allegri, allora nella cappella di fronte. Appartiene al patronato di casa Cusani perchè Francesco Cusani, del quale si vede ancora il sepolcro, lasciò nel testamento del 1543 che si provvedesse alla concessione del *gius* onorifico sulla cappella. Estinta la linea diretta nell'abate D. Giulio Cusani, morto nei primi del 1722, il *gius*, per concessione dei canonici di San Sepolcro, passava, con rogito del 5 febbraio 1722 del notaio Agostino Panella, nel ramo del marchese Agostino Cusani. Nel rogito il marchese si obbligava a sostenere le spese del restauro della tavola « in aliqua parte, incuria temporis vitiatam » (pag. 36 dei rogiti Panella, Arch. not.). Fu certo allora che venne lavata. Il buon Bertoluzzi fin dal 1830 lamentava che « la tavola vada incontro a peggio se non si provvede al più presto ». Ora si notano diverse abrasioni, molte sollevazioni e ossidazioni di colore, per fortuna quasi tutte nei panni.

1556, 17 aprile, 1557, 13 dicembre. Per sessantadue scudi d'oro, Ippolita Visdomini de' Rossi, contratta con Girolamo Mazzola perchè dipinga la *tela ora acquistata dalla R. Galleria*. Paga la somma il 13 dicembre 1557. Con istrumento dell'otto novembre 1577 dello stesso notaio De Medici la signora Ippolita si assicura il diritto di retrocessione. Daremo più innanzi maggiori particolari.

1560, 26 dicembre. Facendo seguito a quanto abbiamo detto sotto la data 1547, 5 dicembre, riproduciamo la lettera seguente la quale apre uno spiraglio sulle competizioni artistiche nel Duomo di Parma:

« Li fabbricieri della Cattedrale di Parma al Duca Ottavio Farnese.

« Ill mo et Ecc.mo Sig. Sig. et pron nro osserv.mo.

« Il Sig. Gio. Alfonso Maurello pur l'altro hieri ci fece sapere per ordine che tiene da V. Ecc.za che il parer di quella saria, che le pitture dil Domo di Parma si dessero a far più presto al *Mazzuolo* pittore parmigiano, che a' forastieri. Noi altri a quanto habbiamo risposto al predetto sig.r Maurello, diciamo a V. Ecc.za che l'animo suo è bonissimo, et in vero il nostro è tale; ma hauendo noi alli passati, per hauere detto *Mazzuolo* molt'altre imprese e da la nostra Fabbrica ancora da finire (nelle quali usa molta tardità), date a fare le pitture de le portiere de l'organo per convenevole prezzo a Maestro *Hercole Bolognese*, de la virtù del quale habbiamo, e per cose sue viste da noi e per relatione d'altri, honesta informatione, et rendendosi sicuri che l'E. V.ra non vorrà che manchiamo de la promessa nostra, si degnerà per bontà sua, contentarsi di quanto habbiamo di già intorno a ciò stabilito; essendo già molt'anni che detto M.ro *Ercole* abita in Parma famigliarmente, con animo di starvi continovamente, al qual levandoli quest'opera seria un licentiarlo da questa città et toglier l'animo ad altri di venirvi ad habitare; il che seria contro al bon animo di V. Ecc.za quale ogni giorno fa privilegii et esentioni à forastieri che vengono a stare in Parma. Et qui finendo con debita reverentia le basciamo le mani.

« Di Parma il XXVI di Xbre nel 1560

« Di V. Ecc.za

« Humilissimi servitori

« I fabbricieri del Duomo di Parma.

« All'Ill.mo et Ecc.mo Sig.or Sig.or et p.ron n.ro oss.mo

« Il Sig.or Duca di Parma e di Piasenza

« in Piasenza ».

1562, 30 dicembre. Girolamo si accorda col monastero di S. Gio. Evang., retto allora dall'abate P. Placido da Genova, per dipingere un *Cenacolo*, con prospettiva a fresco, in fondo al refettorio d'estate pel compenso di cento ducati da lire sei e soldi diciotto l'uno. Venne aiutato dal pittore Leonardo da Monchio (già fanciullo nel 1516, morto avanti il 25 giugno del 1566) abile quadratore e figurista noto allora in Parma per molte opere omai cancellate dal tempo. Dal Baistrocchi sappiamo che a Leonardo furono consegnati dal Cellerario del convento « pesi due e mezzo *di verde azzurro comprato da un mercante tedesco* per la pittura del refettorio » e pagati lire 189, soldi 10. (In *Cenni storici*, ecc., e *Spoglio dei libri dei conti* del Monast. di S. Gio. Evang. Bibliot. Palat., ms. 1106, ind. 37). Lo stesso Baistrocchi (ms. Museo di Parma. pag. 62, r.) osserva: « Questo colore oggi non è più conosciuto, essendosene perduta la miniera che era in Germania ». Nel giorno 30 dicembre 1562 Girolamo riceveva a conto lire 67 e soldi dieci. Altri manoscritti vogliono che Girolamo cominciasse il lavoro nel 1560. Di assolutamente certo non vi sono che i pagamenti del 30 dicembre 1562, del verde azzurro, e quello finale del 1564.

1562 c. *Pitture* negli stilobati dell'organo del duomo, ora in Galleria. Probabilmente a quei dipinti, gli ultimi che Girolamo eseguisse per la cattedrale, devono riferirsi le lamentele dei fabbricieri per « la molta tardità usata ».

1564. Riceve lire 237 e soldi 17 a compimento della somma stabilita pel *Cenacolo* in San Giovanni.

1564 c. Dipinge pel conte Giberto Sanvitale « una tavola coll'immagine d'un *Cristo morto in braccio alla Madonna in compagnia delle altre Marie*, compagne della Madonna et di S Giovanni Evangelista ». La terminò poco prima della morte; disgraziatamente è perduta. La descrizione virgolata l'abbiamo tolta da una testimonianza del pittore Orazio Samacchini, resa nell'ottobre del 1571 in un processo ecclesiastico iniziato a torto contro Giberto Sanvitale dal dottor Francesco Agatoni incaricato dal Papa di curare « l'intero eseguimento dei legati fatti da' testatori a favore di chiese, di monasteri, di spedali ed altri luoghi pii » (Si veda: Ronchini, *Due quadri di Girolamo Mazzola* in Atti e mem. della deput. di stor. pat. per le prov. dell'Emilia. Nuova serie, vol. VII, parte I, pag. 251-53). Da quel processo rileviamo quanta fosse la considerazione che Girolamo godeva tra gli artisti anche dopo la morte. Il Samacchini stimò « che la pittura sola [senza l'ancona], quale è fatta da un tant'huomo così eccellente, non vale meno di centocinquanta scudi ». Altrettanto disse il pittore bolognese Silvestro Ciarpelloni. il quale, in compagnia del concittadino Gianantonio Paganino aveva dipinto nel 1564 c. la cappella Sanvitale nella chiesa di S. Francesco del Prato dove andava collocata la tavola del Mazzola: « Io penso che detto quadro... non sia stato fatto per manco prezzo di 150 scudi, maxime fattura d'un sì valent'huomo ». Ancora più encomiastica la deposizione di Giovanni Maria Varano di Parma: « Et a mio giudizio la pittura sola non vale manco di 150 scudi. Et ho inteso dire dagli heredi di detto pittore che se il signor conte gli volesse rendere detto quadro, volentieri ce renderian il costo di esso, et che loro poi non lo renderiano per 300 scudi per la bellezza di esso, et poi perchè adesso non ci sono più in questi paesi li maestri di quella sorta ». Giammaria Varano, pittore decoratore, fiorì dal 1544 in poi, il suo testamento è del 2 aprile 1590.

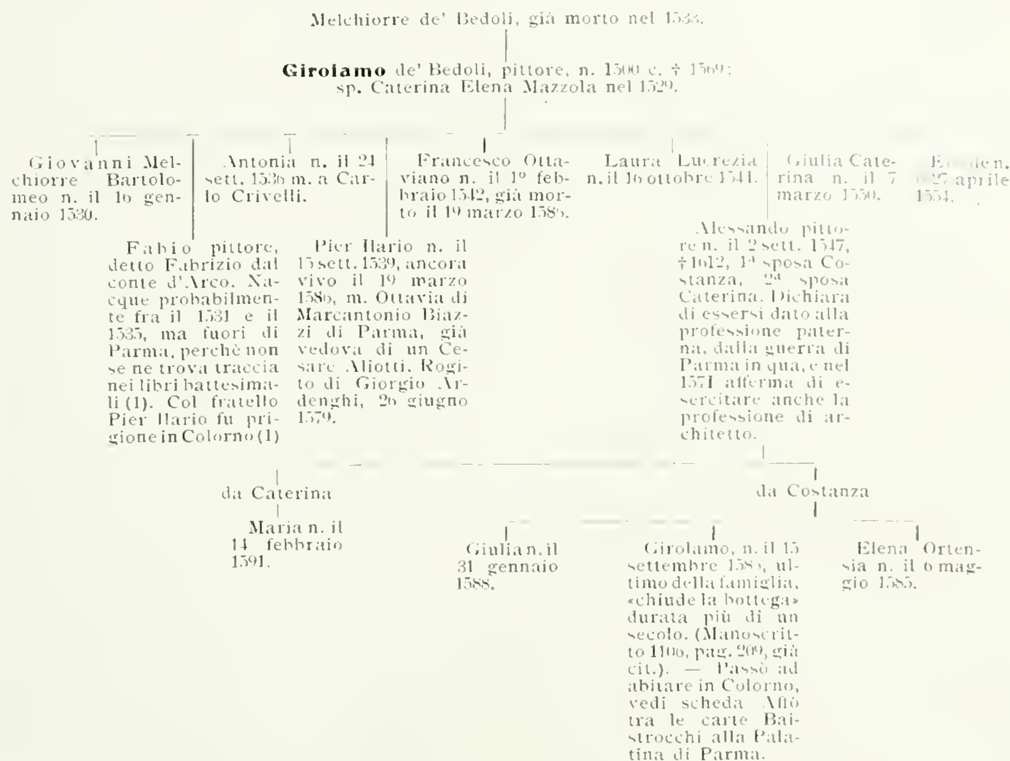
1565, 6 giugno. Sentenza dell'auditore Alberghetto in favore di Girolamo Mazzola e contro la Confraternita della Steccata.

1566. Girolamo è visitato dal Vasari al quale mostra compiuto il nicchione a mezzodì nella Steccata.

1567, nov. Scopre il nicchione a mezzodì.

1569. Morte di Girolamo Mazzola alias Bedoli.

ALBERETTO GENEALOGICO DI GIROLAMO



(1) Nel documento da noi citato di Giovanni Bedolo in data 19 marzo 1586 si trova il « Fabius » figlio di Girolamo che non abbiamo potuto rinvenire nei libri battesimali, certo perchè nacque fuori di Parma.

UN QUADRO DI COLA D'AMATRICE A CHIETI.



EL Municipio di Chieti si conserva un dipinto a tempera, su tavola, rappresentante la *Madonna del Suffragio*.

Alto m. 1,29 per m. 0,895 di larghezza, il quadro è rinchiuso in una cornice di legno, intagliata e colorita in nero e oro. A questa cornice, evidentemente posteriore, la tavola dovette essere adattata in un tempo relativamente antico, mediante l'aggiunta di un telaio tinto ad olio di azzurro chiaro, sul quale, in lettere e cifre nere, si legge la falsa data: A. D. 1408.

Singolarissima è la composizione del quadro di Chieti, rappresentante la Vergine ritta in piedi, che sostiene col braccio destro il Bambino, mentre con la mano stringe la mammella sinistra, dalla quale sprizzano goccie di latte a dissetare i penitenti del Purgatorio. Anche dalla mammella destra cade il benefico ristoro sulle riarse labbra che si protendono per riceverlo. In fondo pochi monticelli nani, fra i quali si snoda una strada serpeggiante, chiudono la scena. In alto nuvole a cumuli, a strie e cirri navigano per l'ampio cielo.

Questa strana rappresentazione della *Madonna del Suffragio* non trova riscontri nella iconografia locale, ma si spiega facilmente come nella mente dell'artista possa essere nata l'idea di attribuire virtù taumaturgiche al latte di Maria. Si tratta in fine di una composizione la quale rientra nel concetto di una superiore protezione della Vergine, concetto che aveva già data all'arte anche la rappresentazione analoga della Madonna della Misericordia.

Quanto all'autore del dipinto del Municipio di Chieti, crediamo di poter proporre il nome di Nicola Filotesio d'Amatrice. L'esagerato sviluppo della parte superiore del cranio, l'ampia fronte quadrata, il grande occipite, il volto della Madonna disegnato secondo due diversi punti prospettici, le piccole bocche carnose, gli occhi, le narici, e le ciglia che sembrano incise nel metallo, il taglio serpeggiante delle palpebre, i capelli lanosi e l'orecchio del bambino quasi triangolare, costituiscono un insieme così caratteristico da non lasciarci dubbio che la Madonna del Suffragio di Chieti debba aggiungersi al novero delle opere del primissimo periodo dell'attività di Cola, al periodo cioè dei quattro Santi della chiesa di S. Angelo Magno in Ascoli Piceno, a lui attribuiti dal Calzini, e della Vergine di Tocco Casauria, da noi rivendicata al mediocre pittore amatriciano. (1)

(1) A. COLASANTI, *Per la storia dell'arte nelle Marche*, ne *L'Arte*, 1907, 420-21.

Il quale, se abbandonò presto la patria sua e, come ragionevolmente ritiene il



Fot. Gargiolli

Nicola Filotesio d'Amatrice — La Vergine del Suffragio — *Chieti*, Municipio.

Calzini (1), compì in Ascoli la sua prima educazione, non dimenticò l'Abruzzo nativo e di tanto in tanto vi inviò qualcuna delle sue opere.

Arduino Colasanti.

(1) E. Calzini, *Un nuovo pittore abruzzese del Rinascimento (Dionisio Cappelli d'Amatrice)*, in *Rass. bibliogr. dell'arte ital.*, 1907, 140-41.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

FIRENZE. — R. Galleria degli Uffizi. — **Incremento alle collezioni grafiche nell'esercizio finanziario 1907-908.** — Durante l'ultimo esercizio finanziario venne apportato un notevole incremento alle varie collezioni grafiche degli Uffizi con una spesa complessiva di oltre L. 13000, così ripartite: *a)* per il gabinetto dei disegni e delle stampe, compresa la raccolta storico-topografica fiorentina, L. 7814; *b)* per l'archivio fotografico, L. 937; *c)* per la raccolta iconografica, L. 186; *d)* per la biblioteca artistica, L. 4234.

Senza fare la particolareggiata enumerazione di ogni singolo acquisto, basterà accennare ai più importanti. Per il Gabinetto delle stampe e dei disegni vennero acquistate oltre 300 incisioni antiche, fra le quali una deliziosa *Madonna* e l'*Ercole e Anteo* di Giov. Antonio da Brescia, la *Famiglia di Adamo* del Robetta, la *Battaglia di Pavia* del Maestro della Trappola, le *Quattro stagioni* di Giulio Romano, pregevoli acqueforti del Parmigianino, del Tiepolo, dei Caracci, dei Sirani, del Cantarini e di altri artisti italiani e stranieri, colmando numerose e deplorevoli lacune. Si debbono inoltre ricordare le interessanti e costose acqueforti del Millet, del Besnard, di Max Klinger, del Baertsoen, del Pennell e del Wistler. Alla raccolta dei disegni furono aggiunti alcuni pezzi importanti, fra cui uno del Perugino, uno del Rosso fiorentino, lo studio a penna di Tiziano per il ritratto del Duca di Urbino, già appartenente alla collezione Morelli, un magistrale disegno a penna di Luigi Sabatelli, uno di Donato Creti e due di Nicola Barabino.

Numerosi acquisti furono anche fatti per la raccolta storico-topografica fiorentina iniziata dal direttore Corrado Ricci, arricchitasi di una veduta del Duomo di Firenze, accurato dipinto ad olio del paesista fiorentino Lorenzo Aliani, della veduta della chiesa di Badia, dipinto ad olio di E. Burci, di una veduta di via Tornabuoni, acquerello del medesimo artista, di diversi disegni e stampe di G. Gherardi, di G. Zocchi e di altri artisti, stampe colorite del Lasinio riguardanti i costumi fiorentini ed alcuni avvenimenti politici all'epoca della rivoluzione francese.

L'archivio fotografico si è arricchito di un migliaio di nuove fotografie, fra cui sono da ricordarsi le riproduzioni dei quadri del Louvre e della Galleria del Prado, dei disegni di Iacopo Bellini conservati nei noti albums di Parigi e di Londra e di numerosi quadri appartenenti alle collezioni private dell'Inghilterra.

La raccolta iconografica è stata aumentata di oltre un migliaio di ritratti in fotografie, incisioni e litografie e la biblioteca artistica ha avuto alla sua volta un largo incremento, per acquisti di pubblicazioni importanti e costose, come il *Botticelli* dell'Horne, la *Histoire générale de la tapisserie*, del Guiffrey e del Müntz, *Les graveurs du XIX siècle* del Berardi, *L'Œuvre de P. Breughel* di Reni Van Bartelaer, *Le antiche trine italiane* di Elisa Ricci.

MONUMENTI.

VENETO

VENEZIA. — **Chiesa del Redentore.** — Si è approvato un progetto dell'importo di L. 910 per restauri da eseguirsi alle statue decorative ed al coperto della Chiesa. La spesa sarà sopportata a metà fra il Comune di Venezia ed il Ministero.

VERONA. — **Arche Scaligere.** — È stata approvata la spesa di L. 1600 per il trasporto dell'Arca di Giovanni della Scala dall'esterno del muro della chiesa di S. Maria Antica, all'esterno del muro fra le finestre della Sacrestia.

— **Chiesa di S. Maria in Organo.** — Per lavori di restauro alle tarsie del coro di S. Maria in Organo è stata prevista una spesa di L. 4,000, che sarà sostenuta in parte eguali dal Municipio di Verona e dal Ministero.

SESTO AL REGHENA — Chiesa Parrocchiale. — Il contributo di L. 3582,70 promesso dal Ministero per i lavori di restauro alla chiesa parrocchiale di Sesto al Reghena è stato elevato, in vista del maggior sviluppo dato a tali lavori, alla somma di L. 11250.

CASARSA DELLA DELIZIA. — Chiesa di S. Antonio di Versulla. — Il Ministero sosterrà la spesa di L. 400 occorrente al restauro di alcuni affreschi che si trovano nella Chiesa di S. Antonio di Versulla.

EMILIA E ROMAGNA.

NONANTOLA. — Chiesa abbaziale. — È stato concesso un contributo di L. 500 nella spesa per restauri alle absidi della chiesa.

FAENZA. — Chiesa della Commenda. — Il Ministero ha concorso con L. 290 nella spesa per riparazioni al lucernaio dell'abside.

— Palazzo del Podestà. — Il Ministero concorrerà con L. 3000 nella spesa per il restauro del Palazzo del Podestà in Faenza.

RAVENNA — Basilica di S. Apollinare in Classe. — È stata approvata la spesa di L. 1600 pei lavori di restauro da eseguirsi ai musaici della calotta dell'abside.

TOSCANA.

FIRENZE. — Chiesa di S. Salvatore al Vescovo. — Nella spesa di L. 1800, necessaria per il restauro della facciata della Chiesa, il Ministero concorrerà per L. 1300.

AREZZO. — Cattedrale. — Si sono pagate L. 150 come contributo del Ministero nella spesa di L. 300 occorsa pel restauro di una tavola di Niccolò Saggi, rappresentante la fondazione della Basilica di S. Maria Maggiore in Roma.

S MARTINO A MENSOLA. — Chiesa parrocchiale. — Si sono pagate L. 700 quale contributo pei restauri alla chiesa di S. Martino a Mensola.

PODENZANA. — Chiesa di S. Andrea a Monte di Valli. — Il Ministero ha approvato una perizia dei lavori occorrenti a rimettere in buono stato di conservazione l'antica Pieve di S. Andrea a Monte di Valli nel Comune di Podenzana, e s'è impegnato a concorrere nella spesa con un contributo di L. 1500.

S. MARCELLO PISTOIESE — Chiesa di S. Maria Assunta a Gavignana. — È stato approvato un concorso di L. 4000 nella spesa occorrente per la ricostruzione del Campanile della Chiesa di S. Maria Assunta a Gavignana.

VECCHIANO. — Campanile della Chiesa di S. Alessandro. — Si è disposto che sia devoluta una somma di L. 300, al restauro del campanile di S. Alessandro a Vecchiano.

MONSUMMANO ALTO. — Chiesa di S. Nicolò — È stato preso impegno per un contributo di L. 500 nella spesa necessaria al restauro della Chiesa di S. Nicolò in Monsummano alto.

MARCHE E UMBRIA.

ANCONA. — Chiesa di S. Agostino. — Il Ministero ha sopportato per la metà la spesa occorsa per la costruzione di una cancellata attorno alla gradinata dell'ex-chiesa di S. Agostino in Ancona.

FABRIANO. — Chiesa del Gonfalone — Il Ministero ha concesso un sussidio di L. 200 per il compimento dei restauri alla Chiesa del Gonfalone in Fabriano.

PERUGIA. — Chiesa di S. Angelo. — È stata appprovata la spesa di L. 500 per assaggi da eseguirsi allo scopo di studiare un progetto di restauro della chiesa.

LAZIO.

ROMA. — Obelisco di piazza dell'Esquilino. — Si sono autorizzate urgenti riparazioni all'Obelisco dell'Esquilino per una spesa di L. 392.

— Passetto Vaticano. — Per restauri al Passaggio coperto che congiunge Castel S. Angelo col Vaticano, il Ministero ha approvato una spesa di L. 9000.

— Chiesa di S. Marcello - Quadro dello Zuccari. — È stata approvata la spesa di L. 650 per riparazioni ad un quadro dello Zuccari, rappresentante la Conversione di S. Paolo.

ROMA. — Ruderi del Circo di Sallustio. — È stata approvata la spesa di L. 1250 per ulteriori lavori di restauro occorrenti al Circo di Sallustio.

— Chiesa dei SS. Quattro Coronati. — A cura della Sovrintendenza per i monumenti si proseguono nella Chiesa i lavori di riparazione.

COLLEPARDO. — Badia monumentale di Trisulti. — È stato disposto il pagamento di L. 496, rappresentanti la spesa occorsa per riparazioni alla strada mulattiera che conduce da Collepardo alla Badia monumentale di Trisulti.

VITERBO — Chiesa di S. Francesco. — È stata approvata una spesa di L. 388,06 per riparare ai danni cagionati da un uragano ai tetti della chiesa.

CORCHIANO. — Chiesa di S. Maria del Soccorso. — La spesa di L. 4,000 necessaria per urgenti restauri alla chiesa di Corchiano, sarà, per L. 2,700, sostenuta dal Ministero.

MAGLIANO PECORARECCIO — Chiesa parrocchiale. — Per urgenti lavori necessari a riparare dalle pioggie gli affreschi della Chiesa si è sopportata la spesa di L. 216,80.

PROVINCIE MERIDIONALI.

PADULA. — Certosa di S. Lorenzo. — Sono stati approvati urgenti lavori per l'ammontare di L. 2,900.

PUTIGNANO. — Chiesa di S. Pietro Apostolo. — Si è disposto il pagamento del sussidio di L. 200 concesso al Vescovo di Conversano per i lavori da lui fatti eseguire nella Chiesa di S. Pietro Apostolo in Putignano.

S. SALVATORE TELESINO. — Chiesa Parrocchiale. — Si è promesso un contributo di L. 1000 nella spesa necessaria pel restauro della copertura della Chiesa parrocchiale, ove si conservano pregevoli quadri.

SICILIA.

MILITELLO. — Sarcofago di Laura Rosso. — Il Ministero ha sostenuto la spesa di L. 280 per lavori di assicurazione al Sarcofago della Principessa Laura Rosso nella chiesa del Rosario in Militello.

SARDEGNA.

DOLIANOVA. — Chiesa di S. Pantaleo — È stata approvata la spesa di L. 2900 per urgenti lavori di consolidamento al campanile di S. Pantaleo di Dolianova.

VARIE.

FIRENZE. — David di Michelangelo. — Il Ministro Rava ha concesso un contributo di L. 8000 nella spesa occorrente per eseguire una copia in marmo del David di Michelangelo da collocarsi in piazza della Signoria, ov'era l'originale.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



UN QUADRO DI MICHELANGELO DA CARAVAGGIO.



Nella sagrestia della chiesa dei Cappuccini, appeso in alto, polveroso, negletto, inavvertito a tutti anche al Kallab, che ha cercato con diligenza il dipinto del Caravaggio) m'è accaduto di trovar il quadro che, qui riprodotto, offro all'attenzione degli studiosi. Reso più limpido in grazia di una cauta e diligente lavatura, è stato fotografato dal sig. Domenico Anderson.

Penso che davanti a questo quadro si deve senza esitazione pronunziar il nome di Michelangelo da Caravaggio, e mi pare anche che questa sia una di quelle opere in cui il maestro, pur rimanendo fedele al suo principio di ritrarre solo le cose che la realtà esibisce agli occhi di tutti, abbia schivato quelle inutili volgarità a cui il suo spirito ribelle e ruvido lo traeva facilmente, quasi a protesta contro i tardi e fiacchi inseguitori del principio che soleva allora, e suole ancor oggi, chiamarsi idealistico. Anzi è questo uno di quei casi fortunati in cui il reale ha bastato a manifestar appieno un'intima e nobile commozione umana, e ha trovato in sè tanta dignità ed efficacia da proscrivere ragionevolmente come superfluo (si sa che questa parola in arte equivale a dannoso) ogni elemento soprannaturale. La sembianza meditativa e compunta di S. Francesco affisato in un teschio, ch'egli ha tra le mani e in cui è concentrata la maggior luce, come nell'oggetto che ha il valore morale precipuo, è cosa che ci ferma, ci obbliga a guardarla a lungo, ci trasfonde la sua triste considerazione sulla vacuità di tante cose.

Il pennello del Caravaggio spande sulla tela gl'impasti col consueto magistero ed ha il tocco sicuro; ma nelle tinte c'è purtroppo un abuso di giallo. Se le ombre e i passaggi di tono avessero più freschezza, tanto che la colorazione sobria e discreta, così opportunamente voluta dal pittore, andasse scevra di tonalità pesanti,

avrebbe torto chi, dopo aver considerato questo frate si bello e quest'amore di semplicità nello stile, dicesse che il Caravaggio anticipa il Velasquez?

Il Bellori nella sua accurata biografia del pittore non accenna a questo quadro. La sola notizia che vi si riferisca, priva però di attribuzione, sta in un cartellino incollato dietro alla tela, ove con chiara calligrafia del secolo XVII è scritto:

Il S.re Francesco de Rustici da sto
quadro a i padri Capucini con tale
.....nd.. che n..n si possi dare a nisuno.

Credo che la prima parola mutilata nell'ultima riga deve essere stata *comando*; la seconda è certamente *non*.

Il quadro per mio consiglio è stato tolto dalla sagrestia ed appeso in una parete della cappella ove signoreggia il *S. Michele* di Guido Reni.

Giulio Cantalamessa.



GLI SCULTORI DELLA VERSILIA.

I Riccomanni.



Questa famiglia di scultori di Pietrasanta operò per tutto il Quattrocento: la tradizione artistica fu iniziata da un maestro Riccomanno, quegli che diede il nome e l'impulso a questa famiglia d'artefici; poi subito, fatta più degna per il valore di Leonardo suo figlio, fu conservata negli anni con attività e con fede.

Un'opera di Riccomanno, ancora oggi conservata, è il lavoro di un semplice scalpellino, ma esperto nella sua arte, abile tecnico, padrone del marmo, come sempre furono gli artefici della Versilia. I frati di S. Agostino di Pietrasanta con strumento del 16 dicembre 1431, rogato da ser Niccolò di Coluccio, allogarono a Riccomanno ed a suo figlio Leonardo l'ornamento che è sopra i tre grandi archi della facciata della loro chiesa; ed i maestri si obbligarono per il prezzo di 140 fiorini di dar compiuto in un anno quel lavoro *con dodici colonnelli di marmo alti tre braccia e un quarto, colle basi, capitelli ed archetti e con una sovraggia sotto ciascun colonnello, lunga due braccia ed alta un terzo di braccia, oltre le cornici dentellate* (1). Da questa opera noi dovremmo giudicare maestro Riccomanno come uno scalpellino, nulla di più. Ma a togliere ogni errore di giudizio premetto subito questa osservazione: anche nel Quattrocento, come oggi ancora, nei paesi delle cave tutti gli scultori, anche i più degni, accanto alla bottega dove essi lavoravano, avevano pure un laboratorio di marmi dove per il piccolo commercio eseguivano lavori di poca importanza. Non è quindi prudente fondare un giudizio di Riccomanno basandosi sul modesto lavoro eseguito per la chiesa di S. Agostino, l'unico che ci rimanga di lui. Ed a riprova di ciò ecco l'esempio che ci offre subito Leonardo. Questi che nel 1431 s'incarica con il padre della povera ornamentazione di S. Agostino, nell'anno successivo 1432, fuori di patria, a Sarzana, dove era giunta la sua fama, assume la grande opera dell'altare che oggi ancora attesta solennemente la sua gloria di scultore.

Gio. Iacopo Cristofori, nella sua qualità di operaio della chiesa di S. Maria e di S. Andrea di Sarzana, con atto di ser Andrea del fu Iacopino de' Griffi, rogato il giorno 8 novembre del 1432, diede incarico a maestro Leonardo Riccomanni (cognome derivato dal patronimico) di eseguire un'ancòna di marmo per l'altare maggiore di S. Maria definendone nel contratto la struttura e la misura (2).

(1) Milanesi, *Comment. cit.*

(2) L'artista si obbliga nel contratto: « Facere, extruere et fabricare dictam tabulam de marmore, longitudinis brachiorum quinque et plus, prout exigit et requirit longitudo dicti altaris, cum figuris quatuor, videlicet: Sancti Andree ab una parte, Sancti Petri ab alio latere, et cum trono in medio, et figuris duabus, videlicet coronationis Verginis Mariae per Deum Patrem; que figure suprascripte sint et esse debeant brachiorum duorum cum dimidio pro singula figura. Item, cum quatuor

Il maestro doveva consegnare la tavola d'altare *postea ad duos annos sequentes et citius si possibile fuerit* [omissis] *pro mercede libras quadrigentas septuaginta quinque Ianuensium.*

Nell'esecuzione dell'opera l'artista portò molte modificazioni le quali diedero al monumento una maggiore ampiezza, una diversa disposizione ed una più complessa struttura, pur lasciando immutati nella loro essenza i vari elementi enumerati dall'operaio nel documento. Ai santi Pietro ed Andrea egli aggiunse Paolo e Giovanni; collocò i quattro Evangelisti nella predella invece che intorno alla scena centrale; ai due pinnacoli *(pillastri)* che dovevano innalzarsi dallo scompartimento centrale e portar figurati due angeli ciascuno, sostituì un unico pinnacolo più largo con tre facce; in queste, nel primo piano, figurò *il Crocefisso, la Vergine e Giovanni,* e sopra le cornici gotiche che inquadrano questa *Crocefissione* collocò entro una nicchia l'Eterno Padre benedicente con la destra e sorreggente con la sinistra le tavole della legge. I pinnacoli laterali al di sopra dei due gruppi dei Santi presentano la stessa struttura di quello centrale, in essi agli angeli stabiliti nel contratto il maestro sostituì figure di santi nel primo piano ed anche nelle nicchie sovrastanti e nei medaglioni dei vertici. I pilastri delle estremità della tavola li innalzò fino all'altezza della nicchia del pinnacolo mediano collocandovi sopra due *Virtù*, a sinistra la *Carità*, a destra la *Fede*; innalzò pure in forma di guglia, senza ornamenti, i due pilastrini che rinfiancano l'*Incoronazione.* La predella che doveva avere scolpito Cristo e i dodici Apostoli ha nel mezzo la *Pietà*, ai lati, due per parte, i già ricordati *Evangelisti,* e in corrispondenza dei pilastri *Quattro Profeti.*

Nessuna notizia si ha sull'esecuzione di quest'opera da parte di Leonardo Riccomanni e non possiamo dire dopo quanto tempo essa fosse compiuta. Tutti gli autori (1) concordano nel ritenere che l'ancôna, eseguita dal maestro nel termine stabilito, fosse posta nel luogo cui era destinata, cioè sopra l'altar maggiore, donde poi sarebbe stata rimossa dopo il 1450. Infatti in quest'anno Andreola e Filippo Calandrini, madre l'una e fratello uterino l'altro di Niccolò V, vollero dedicare a S. Tommaso, in onore del Pontefice che portava appunto questo nome, la cappella nel braccio sinistro del transetto, la quale per opera dei maestri Antonio Maffiolo da Carrara e Benedetto Beltrami da Campione era stata ampliata ed ornata. Questi lavori ed il successivo trasporto nella nuova Cappella dell'ancôna da Leonardo ese-

Evangelistis circumcircha dictum tronum et serafinis et angelis duobus sedentibus subter tronum. Item, cum paviglione supra dictum tronum, cum duobus angelis, et una capella aperta brachiorum duorum supra dictum paviglionum, et cum figura Dei Patris, longitudinis palmorum quatuor supra dictam capellam. Item, cum duobus pillastris laboratis, cum quatuor angelis, videlicet duobus angelis pro singulo pillastro, magnitudinis videlicet pro singulo eorum angelorum palmorum duorum. Item, cum una capella supra suprascriptam figuram Sancti Andree et cum uno angelo palmorum quatuor, et uno pillastro laborato a parte extra de versus dictum Sanctum Andream, cum duobus angelis, longitudinis palmorum duorum pro singulo angelo. Item, supra dictum Sanctum Petrum unam capellam, et unam Annunciatam supra dictam capellam, palmorum quatuor, et cum uno alio pillastro de foris a dicta parte, cum duobus angelis, palmorum duorum. Item, cum una predula da marmore subtus dictam tabulam, cum Christo et XII Apostolis suis, altitudinis videlicet dicta predula brachii unius, prout et sicut in designo facto per ipsum Magistrum Leonardum in quadam certa dimissa ipso Iohanni Iacobo continetur, apparet et demonstratur; et quod dicte figure omnes dicte tabule sint et esse debeant lustrate et a tabula despicate, ut decet et convenit ». — SFORZA, *La patria, la famiglia e la giovinezza di Niccolò V*, Lucca, 1884, pag. 299, n. 89.

(1) SFORZA, *op. cit.*, pag. 267. — NERI, *La Cattedrale di Sarzana*, Sarzana, 1900, pag. 9. — PODESTÀ, *Arte antica nel Duomo di Sarzana*, Genova, 1904, pag. 40.

guita per l'altare maggiore, dovettero essere compiuti, così credono gli autori citati, dopo la morte di Andreola (agosto 1451) verso il 1460. Poichè a' 30 settembre di quest'anno il Cardinale Filippo Calandrini andò a Sarzana e con l'assistenza del



Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Incoronazione.

vescovo diocesano Mons. Francesco da Pietrasanta, di Stefano Trenta, vescovo di Lucca, famigliare di Papa Niccolò V, e di Giacomo Vagnucci, vescovo di Perugia, già segretario di quel Pontefice, consacrava solennemente la nuova cappella di S. Tommaso (1).

(1) Cfr. Ughelli, *op. cit.*, vol. I, pag. 855, 826, 1164, e Gams, *op. cit.*, pag. 817, 740, 714

Tutto ciò che riguarda la sollecita esecuzione dell'ancòna da parte di Leonardo, il suo collocamento nell'altar maggiore ed il successivo trasferimento nella cappella di S. Tommaso è un' ipotesi, la quale però, per la sua verosimiglianza, può



Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Statue.

accettarsi. Quello che interessa di stabilire, indipendentemente per ora dall'esame stilistico, è che il lavoro dei citati maestri Antonio e Benedetto riguarda solo la fabbrica della cappella e la sua decorazione architettonica. Per buona fortuna, se mancano i documenti riguardanti il lavoro di Leonardo, completi sono quelli che trattano dei due maestri Antonio e Benedetto e dall'esame di essi possiamo determinare con esattezza l'importanza dell'opera loro.

Otto documenti riguardano la costruzione della cappella gentilizia dei Calandrini (1): addì 25 aprile 1450 il Maffiolo dichiara di aver ricevuto da Donna Andreola, a mezzo del suo procuratore Iacopo Cristofori, 100 ducati d'oro, *venetos et largos*, in occasione *capelle edificande in ecclesia Sancte Marie de Sarzane;* addì 8 maggio 1450 il Card. Calandrini promette al Maffioli di non dare a lavorare a nessun altro artista *omnem quantitatem illam marmoris, quam ipsa capella requireret* e l'artista si obbliga *pro soldis XXXV Ianue pro singulo brachio* di lavorare i marmi occorrenti *cum suis clausuris seu clavibus congruis et oportunis pro murando;* addì 25 maggio 1450 il Card. Calandrini e Donna Andreola mandano al Cristofori per mezzo del cerusico Silvestro da Sarzana cinquecento ducati d'oro da pagarsi *edificantibus et laborantibus pro capella edificanda;* addì 25 maggio, 11 giugno, 6 luglio 1450 il Maffioli riceve alcuni pagamenti; addì 2 ottobre 1450 il Card. Calandrini e Donna Andreola inviano al Cristofori altri 500 ducati d'oro per mano di Stagio Mei, lucchese; addì 6 ottobre 1450 e 10 marzo 1451 sono notati altri pagamenti; addì 27 giugno 1451 comparisce un altro artista, m° Benedetto Beltrami da Campione, il quale riceve dal Cristofori lire centonovantasette ed un soldo di moneta genovese *ex ocasione operarum quas dictus magister Benedictus una cum suis sociis, dederunt in fabricando dictam capellam, in murando et dismu rando, et allia in dicta capella facenda, ad jornatam tantum a quinta die octobris MCCCCL citra usque in presentem diem.*

Dunque i documenti, i quali può dirsi seguano passo per passo il lavoro della cappella di S. Tommaso, parlano esclusivamente di opere di muratura e non può in alcun modo sospettarsi che l'attività dei maestri Antonio e Benedetto debba riguardare la bellissima ancòna scolpita (2). Questa, e vedremo per l'esame stilistico meglio disperdersi ogni dubbio, fu eseguita da Leonardo Riccomanni, cui nel 1432, come abbiamo veduto era stata allogata da Iacopo Cristofori.

L'ancòna, ancora oggi a questo posto, ad eccezione di alcune piccole parti eseguite da un aiuto maldestro, è tutta opera di Leonardo Riccomanni; egli da solo l'ha eseguita nei più minuti particolari, sempre diligentemente con la sua mano impeccabile. Questo maestro ha una grande anima moderna, profonda nella penetrazione del carattere umano, egli vede la fisonomia particolare di ogni persona, ben distinta da tutte le altre e la fissa nel marmo con segno sicuro. Le sue teste non si ripetono mai, ma sono tutte varie e differenti, tutte vive, anche quando l'artista lascia le grandi statue della parte centrale e modella le figurine delle cuspidi ed alcune della predella. Il segno del modellato è sempre rapido, deciso, l'artista non ritorna mai su quello che ha plasmato rapidamente, non ritocca, non corregge, lascia che la prima impronta, la più fresca, rimanga nell'opera sua: quindi una grande spontaneità in tutto il rilievo, una maggiore efficacia rappresentativa. A differenza di altri scultori di Pietrasanta egli non s'indugia sul marmo per dimostrare l'abilità tecnica, non vi sono nelle figure profondi ed artifiziosi sottosquadri, rilievi potenti; anzi tutto è lievemente toccato. Lo stesso carattere è conservato nel disegno che non presenta mai angoli troppo rigidi ma la linea invece si muove e si ricurva con la massima sobrietà. Eppure forse inconsciamente questo maestro ci dà la misura della sua grande perfezione tecnica. Egli ha dato

(1) Sforza, *op. cit.*, pag. 284-285.

(2) Il Neri, (in *Giornale ligustico*, a. I, 1874), pag. III, indica l'ancòna come opera del Maffiolo, ma egli stesso più tardi (in *op. cit.*, pag. 8) abbandona la prima ipotesi ed assegna l'opera al Riccomanni.

alle figure vesti di stoffa leggera, abbondanti, che le ravvolgono nobilmente spezzandosi in ricchissime pieghe in un modo particolare che è proprio solo di questo maestro, che non ha riscontri nella sua originalità. Leonardo plasmando nella creta le figure non esitò a far sottili, quasi metallici i panneggiamenti, ad ottenere dal movimento minuto, libero di questi, gli effetti più varii e vivaci, a distendere nel fondo, dietro la scena dell'*Incoronazione*, con audace tentativo, una leggera ed abbondevole stoffa. Sapeva che nessuna difficoltà avrebbe poi trovato nel riprodurre nel marmo il suo modello; ben sapeva che la materia, dura per altri artisti del primo quattrocento, avrebbe risposto a tutti i suoi amorosi richiami. Quest'abbondanza di pieghe, quest'originalità di ricchezza e di distribuzione nel panneggio in



Sarzana. — Duomo. — Altare di Leonardo Riccomanni. — Particolare della predella.

un periodo artistico in cui la dipendenza delle forme classiche è universalmente consacrata, hanno fatto pensare al Suida (1) ad una persistenza di forme gotiche nell'opera di Leonardo.

(1) A prescindere dagli autori finora citati e nei quali non è neppure un tentativo di distinzione stilistica, questo altare e l'altro, pure nella cattedrale di Sarzana e che vedremo subito dopo, sono ricordati in due studi recenti: Suida, *Genua*, Leipzig, 1906, pag. 52 e seg.; Filippini, *Elia Gaggini* in *Arte*, a. XI, 1908, fasc. I, pag. 26 e seg. Nel primo, il Suida, occupandosi di un'altra opera di Leonardo Riccomanni, la porta della sagrestia nella Chiesa di S. Maria in Castello di Genova, per distinguere in questa la mano del maestro pietrasantino, da una, come dimostrerò, ipotetica cooperazione di Giovanni Gaggini, esamina brevemente i due altari di Sarzana. Egli arriva a questa conclusione: l'altare dell'*Incoronazione* è ancora interamente gotico, non solo nella struttura architettonica ma pure in quella delle figure; eppure Leonardo, così afferma poi il Suida senza troppo discernimento critico, segue i maestri fiorentini dell'età di transizione, avendo assunto assai poco dei caratteri di Donatello. Nel secondo altare non ha fatto troppi progressi; così che mentre le statue, dall'A. a lui attribuite, si pigiano entro i nicchioni gotici, nella parte superiore che si deve *senza esitare* attribuire al nipote Francesco, sono profusi i bei caratteri della Rinascenza.

Nel secondo studio la Filippini accenna solo di sfuggita a questi altari, ricordando l'uno e l'altro come opera di Leonardo Riccomanni.

Ora questo critico ignorava le tradizioni d'arte dalle quali certo dipende in notevole misura l'educazione del maestro pietrasantino; tradizioni che, come vedremo più oltre, sono peculiari del suo paese e della sua scuola e che si distinguono



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione.

sopratutto per un puro, netto carattere di classicismo. Leonardo va oltre le orme stabilite dai suoi predecessori, abbandona con originalità di sentimento la compostezza del panneggiamento classico, e pur serbando di questo la grande linea distributiva dà un'interpretazione tutta nuova e personale. Pietro e Giovanni, Paolo ed Andrea pur solenni, alti, trionfatori sotto le eleganti nicchie hanno diffusa negli

occhi, in tutta la espressione del viso una infinita bontà, come se per essa dovessero propagare agli uomini la parola del loro divino Maestro. Lo stesso sentimento è trasfuso in altre figure: nella Madonna che s'inchina con pio, umile atto di preghiera a ricevere la corona che Cristo le porge e nei Santi della parte superiore; mentre una grande forza, una insolita vigoria è espressa nel Cristo dal largo, atletico torace che si abbandona sulla Croce vinto dalla morte dopo una lotta furiosa, nell'Eterno Padre, che poderoso come Zeus antico, stende dall'alto le sue formidabili braccia sulla scena dell'*Incoronazione*.

Nelle statue degli Evangelisti, collocate negli scompartimenti della predella, Leonardo ci dimostra come abbia sentito l'influenza delle figurine del Ghiberti nei riquadri inferiori della prima porta del Battistero di Firenze: la posizione degli Evangelisti, la loro snellezza, la leggerezza e la franchezza del modellato ci richiamano le figure del grande fiorentino. Ma solo le statuine di Luca e di Matteo e quelle dei due profeti debbono attribuirsi a Leonardo; qua e là nella predella, nella statua di S. Basilio sul pinnacolo di sinistra, in Maria e Giovanni che nella scena della *Pietà* sorreggono il Cristo — questo di Leonardo per il vigore delle forme e del modellato — apparisce la mano di un aiuto. Io non credo che questi abbia concepito ed architettato le figure da sè, in esse attraverso una malsicura interpretazione s'intravvede la nobiltà di forme propria di Leonardo; l'aiuto invece ha tradotto in marmo storpiandole alcune figure del suo maestro, e vi ha impresso i caratteri della sua tecnica grossa, difettosa, che fa grandi le teste, enormi le bocche, rozzi tutti i particolari della lavorazione.

* * *

Abbiamo già detto che molto facilmente prima del 1460 il Cardinal Calandrini fece trasportare l'ancôna di Leonardo dall'altare maggiore nella cappella di S. Tommaso, ma egli stesso volle provvedere perchè un'altra ancôna adornasse l'altare maggiore che era rimasto spoglio dell'antico ornamento, ed addì 12 ottobre 1463, con atto di Ser Giovanni Antonio de' Griffi di Sarzana, allogò il lavoro a Leonardo Riccomanni ed a Francesco suo nipote. L'atto di allogazione nel quale era anche stabilita la struttura dell'altare non è conservato, ma abbiamo ricordo di esso in un altro atto rogato il giorno successivo, 13 ottobre, a Pietrasanta dal notaio Giovanni Cazzola con il quale Leonardo e Francesco, ricevendo dal Card. Calandrini un anticipo di 100 ducati, nominarono come loro fideiussori, nei rapporti con il detto Cardinale, i concittadini Antonio d'Agostino e Bartolomeo Vannuccini (1). È notevole una circostanza che risulta da questo atto: i maestri Leonardo e Francesco riconoscono nel Card. Calandrini il diritto, nel caso di inadempimento del contratto, di *compelli ac arrestari et sequestrari realiter et personaliter* (omissis) *Petrasancte, Sarzane, Janue, Pisis, Spedie,* (omissis) *si praedicti magistri marmorum proprium domicilium haberent in quomodolibet dictorum locorum.*

Forse altre fatiche intorno ad opere già intraprese in queste città distolsero i due maestri dall'esecuzione dell'altare di Sarzana; certo è che nel 1470 esso non

(1) Sforza, *op. cit.*, pag. 297 (nota n. 88). In questo documento si ricorda *unam tabulam sive majestatem marmoream pro altari maiori dicte ecclesie, cum illa mensura, altitudine e latitudine, et cum illis imaginibus, isteris, figuris, coornisiis, architravis, colonnellis, et pro illo pretio, et infra illud tempus et cum omnibus pactis et condictionibus, de quibus fit mentio in quodam publico instrumento, scripto et rogato per Ser Iohannem Antonium de Griffis de Sarzana, sub dictis anno et inditione, die vero XII dicti mensis octobris.*

era ancora compiuto, senza però che sugli scultori, per quanto noi si sappia, si sia esercitato alcuno dei rigori in contratto riconosciuti al Card. Calandrini.

Infatti ai 16 ottobre 1470 (1) con atto di Ser Gherardo di Pietrasanta, Leo-



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Statue.

nardo Riccomanni riconoscendo di dover per il Card. Calandrini *facere seu laborare quoddam altarem marmoreum infra certum tempus iam elapsum* ed avendo bisogno *pro-complendo dictum altare* di 100 ducati *licentiam dedit Francisco eius nepoti, recipiendi dictos ducatos centum et promictenti de perficendo dictum altare infra annum*

(1) SFORZA, *op. cit.*, pag. 276 (nota n. 87).

annum proximum futurum, e vincolò a garanzia dei patti stabiliti tutti i suoi beni specialmente un suo podere di cento staia posto in Pietrasanta nel luogo detto *alla Sparta*; ripetè poi in fine al contratto *quod complebit seu compleri faciet dictum altare infra dictum terminum anni unius*. Nello stesso giorno 16 ottobre 1470, come risulta da un altro atto rogato in Pietrasanta dallo stesso notaio, il Card. Calandrini pagò la somma desiderata dopo che Francesco *vice et nomine dicti Leonardi et etiam suo proprio et privato nomine promissit et solempniter convenit prefato reverendissimo domino Filippo ibidem presenti complere et ad finem perducere altare suprascriptum, sub illis designis, formis et modis, quibus continetur in dicto instrumento manu dicti Ser Jannes descripto* Atto de' 12 ottobre 1463).

Dalla dicitura di questi due atti è facile rilevare come Leonardo, già vecchio, lasciasse tacitamente cadere l'incarico che nel 1463 aveva assunto di compiere con il nipote Francesco l'ancòna per l'altar maggiore, della quale egli aveva dato i disegni, affidando al nipote l'esecuzione del lavoro.

L'esame stilistico ci dice che Leonardo non mise mano in alcun modo a questo lavoro, poichè nessuna delle sue belle caratteristiche, consacrate nell'altare dell'*Incoronazione*, si ritrova in questa opera successiva.

La seconda ancòna rimase sull'altar maggiore fino al 1640: in quest'anno dovendosi riformare ed ampliare il coro fu trasportata nella cappella del braccio sinistro del transetto; ma l'immagine della Vergine (1) che stava nella parte centrale dell'ancòna, sotto la grande nicchia, per particolare venerazione fu lasciata nel luogo più sacro della chiesa, nel fondo dell'abside, dove oggi ancora si trova (2). Al suo posto nel 1642 fu collocata una pomposa *Purificazione* eseguita dallo scultore carrarese Domenico Sarti detto *lo Zampedrone*.

Il disegno di questa seconda ancòna, il quale può attribuirsi come si è detto a Leonardo, conserva immutata la struttura architettonica della prima ancòna nella predella e nel primo piano, nel quale le nicchie trilobate si aprono elegantemente alla stessa guisa. Ma il secondo piano, costituito nella prima da pinnacoli e da guglie, si modifica nella seconda dove le forme gotiche, esili, distinte, sono sostituite da piani incorniciati in elegante struttura quattrocentesca. Sei statue di Santi stanno sotto le nicchie: a destra Pietro, Giovanni e Basilio, vescovo di Luni; a sinistra Battista, Paolo e Andrea. L'artefice di queste figure si distingue solo per una prodigiosa abilità di tecnico; vince ogni difficoltà nella lavorazione del marmo, penetra ovunque con il suo scalpello, segna, rileva, tratta minutamente ogni particolare; non è più la realtà studiata e riprodotta, l'opera di questo marmoraro va oltre la verità della natura. I capelli a lunghe ciocche che si rivolgono e si attorcono sempre distinti da un profondo solco, le barbe segnate nello stesso modo e così pure le pieghe, ora minutamente spezzate, contorte, ora lunghe, rigide, sempre divise fra loro da profondi incavi, le rughe dei visi, sulle fronti, intorno agli occhi più che segnate incise a stento, faticosamente; sopratutto il rilievo delle ossa, dei tendini, delle vene, danno alle figure, nel loro complesso contorcimento, una strana impronta paurosa. Il maestro che ha lavorato queste statue sente in misura notevole le tradizioni d'arte iniziate da Leonardo Riccomanni nel lavoro del primo altare; ma nella insufficienza di capacità e di educazione artistica e nella esube-

(1) Questa *Madonna col Bambino* collocata molto in alto, entro una nicchia, coperta da un vetro che rinfrange la luce dei finestroni, non offre possibilità di studio. Io prescindo assolutamente da questa immagine.

(2) Neri, *op. cit.*, pag. 14.

ranza di esperienza tecnica, ha impoverito ed infiacchito quelle belle e pure tradizioni, mal architettando le sue figure sparute, esagerando la diligenza nella lavorazione. La abbondevolezza delle vesti leggere, che avvolgono i Santi della prima



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Flagellazione.

ancôna, qui si è fatta artifiziosa, più complessa, più disordinata, ma conserva ancora immutato qualche particolare adattamento della disposizione generale, qualche singolare forma di sviluppo. Quasi parrebbe che sulle forme originariamente plasmate da Leonardo fosse passata la mano di un marmorato, il quale si fosse indugiato su di esse con lo scalpello ed il trapano incidendole, scavandole, togliendo ad esse tutta la giovanile saldezza, deformandole, fuori cacciandone ogni vigore di vita. Eppure talvolta questo maestro riesce a darci forme plastiche, belle e sicure:

le teste di Pietro e del Battista sono modellate profondamente, con forza ed hanno molto attenuati i difetti che abbiamo rilevato fino ad ora.

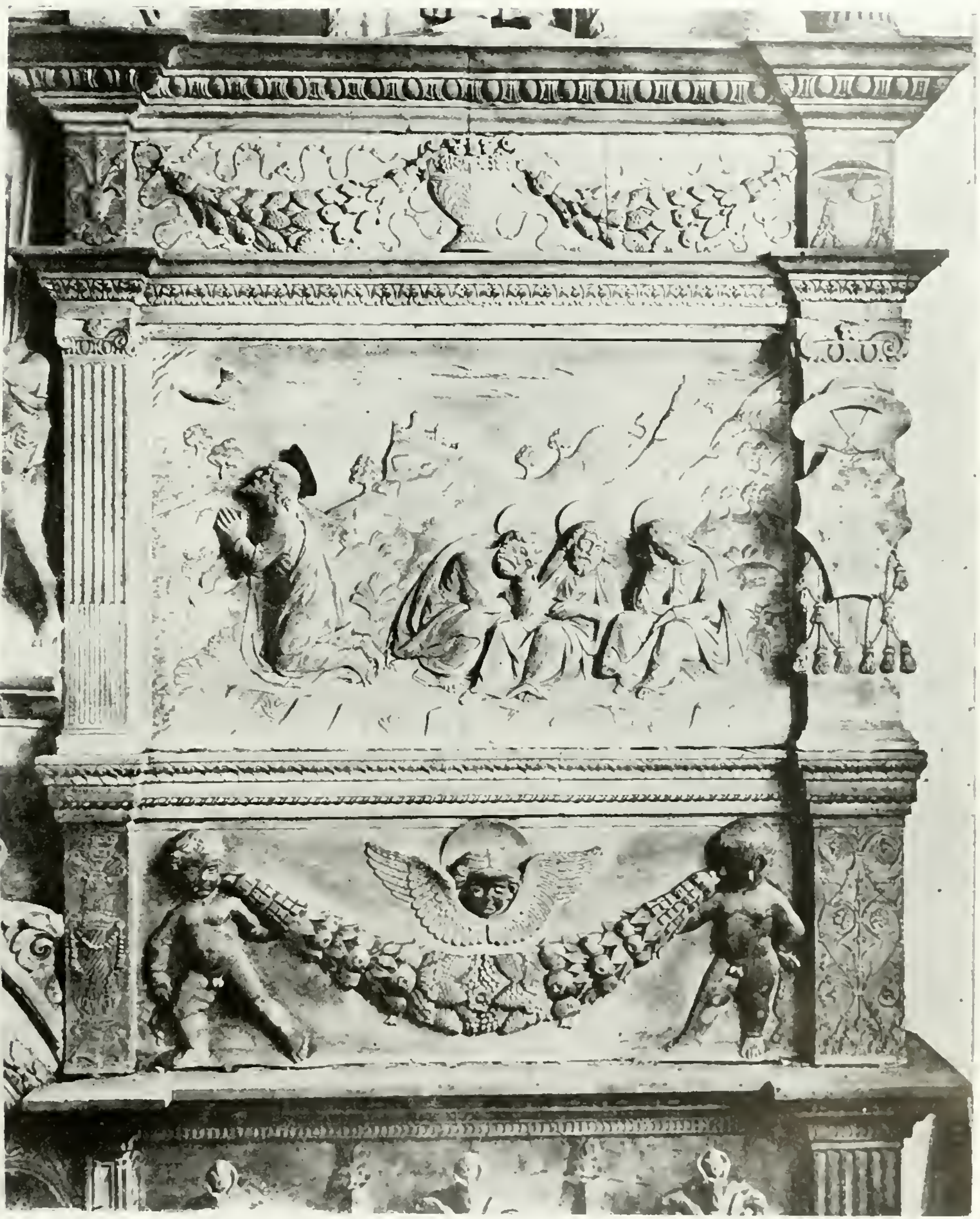
Nella lavorazione delle due statue di S. Giovanni Evangelista e di S. Basilio, certo nel modello eseguite dallo stesso artista che ha lavorato le altre, bisogna riconoscere la mano di un altro marmoraro più stentato, scorretto, angoloso. Egli è senza alcun dubbio lo scalpellino che ha eseguito nella predella i due scompartimenti con la *Morte della Vergine* e la *Crocifissione di S. Pietro*. In essi le figure che si stringono piangenti intorno alla Vergine morta, gli angeli che dai lati della scena reggono i ceri accesi, tutti stretti, accavallati l'uno sull'altro, contorti nel movimento, deformi nel viso, con gli occhi sbarrati e le grandi bocche aperte; gli armigeri ugualmente modellati che partecipano o assistono al supplizio di Pietro fra le due *mete* ridotte qui nella più semplice forma di obelischi, presentano il carattere precipuo di una angolosità, la quale non offre addirittura una sola eccezione. I piani in tutto il disegno sono sempre diritti, precisi, squadrati, s'intersecano ad angolo senza offrire curve, sinuosità; probabilmente chi ha lavorato queste istorie è uno scalpellatore di consueto adoperato nella lavorazione di parti architettoniche, avvezzo a squadrare i marmi, a far diritte le sagome e le modanature; così che egli nel costruire le figure non ha saputo piegare la sua mano ed il suo occhio alla curva. Gli stessi caratteri offrono, nella lavorazione, le statue ricordate del vescovo Basilio e dell'Evangelista Giovanni, e nel medaglione dell'apice l'*Arcangelo Michele che uccide il drago*. Ora confrontando l'opera di questo scalpellino con quella dell'accennato cooperatore nel lavoro della prima ancôna, la simiglianza dei gravi difetti di disegno e di struttura ci potrebbero consentire di identificare nello stentato esecutore delle due storie e dell'Arcangelo il mal destro compagno che nel lavoro del primo altare prestò in minima parte aiuto al grande Leonardo. Ma è più prudente credere, ed io così credo, che l'identificazione non abbia troppo valore, e la somiglianza delle due mani dipenda unicamente dalla insufficienza artistica dell'un marmoraro e dell'altro.

Accanto allo scorretto autore delle due storie della predella, che balbetta a stento le sue parole riuscendo con grave sforzo a manifestarci il suo pensiero; accanto all'artefice delle statue che compone artifiziosamente i periodi in un linguaggio che è ricco di forme, ma poco logico e poco chiaro; l'artista che ha composto ed eseguito l'altra istoria della predella e quelle della parte superiore, l'*Annunciazione* e le *Statuine dei profeti*, ci offre come buon novellatore drammatico, un mirabile esempio di forza e di efficacia narrativa, accanto ai pregi di un racconto chiaro, schietto. Egli compone il quadro da maestro, distribuendo e concordando i vari elementi con tutto l'equilibrio della sua anima quattrocentesca.

Così nella *Decollazione di S. Giovanni Battista*, questi nel mezzo, umile nelle vesti e nell'atto, china la testa rassegnato alla sua sorte nel fervore della fede. Al suo fianco, col corpo gittato indietro per dare impeto alla spada omicida, con l'occhio truce fisso nel collo della vittima nel punto su cui l'arma dovrà cadere, saldo vigoroso è lo scherano. Due uomini d'arme ragguardevoli, solenni, impassibili, assistono dalla sinistra fra altri due armigeri, più classici nell'armatura e nell'atteggiamento. Nel lato destro, donde guardano due vecchioni imbronciati, severi, per supplire al minor numero dei personaggi, così distribuiti per dare aria alla scena, l'artista ha raffigurato un alto edificio merlato, la prigione. Lo sfondo un poco tenebroso, oscuro, accennato con pochi tocchi in rilievo, dà alla scena del primo piano maggior chiarezza di svolgimento.

Nella scena di *Cristo nell'orto* questi tende con tutto l'ardore dell'anima verso

il calice che fra le nubi una mano gli porge. I tre fedeli discepoli dormono seduti presso il Maestro; una grande dolcezza è profusa nei loro atteggiamenti, un'infinita pace è d'intorno nella solitudine di una vallata fra monti, lontano dalla città che



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Cristo nell'orto

si vede appollaiata, munita di fortificazioni, in cima a un monte sullo sfondo del cielo al quale alcune nuvole tenui, sottili, danno una impronta di chiara serenità.

Nella *Flagellazione* entro una stanza che ha il soffitto a cassettoni con rosoncini nel mezzo, legato ad una colonna, è Cristo, dolce, rasserenato; due aguzzini ai lati, nerboruti, che hanno impresso nel viso le stimmate della ribalderia, con grande impeto flagellano il povero corpo denudato. Da una porta che è sulla destra

si affacciano alcuni vecchioni anche questi accigliati e severi; da un'altra, sulla sinistra, esce un giovane, bello di forme, che reca fuori gli abiti tolti a Cristo e si volta a guardare la scena.

Nel quadro della *Crocefissione* a Maria disfatta dal dolore, amorosamente sorretta dalle donne pietose, l'artista contrappone dall'altro lato un gruppo di armigeri spavaldi, rudi, torvi nell'espressione del viso. Nel secondo piano, intorno alla croce dove sereno si è spento il Redentore, dolce il buon ladrone, tormentato e furioso l'altro, si accalca tutta una folla di spettatori, di cavalieri armati, e nel fondo è tutto un turbinio di lance, d'insegne. I varii atteggiamenti della folla sono stati colti con sottile spirito osservativo, alcuni guardano il Cristo con le mani giunte, assorti in preghiera, altri senza fede con ghigno di beffa; dalla sinistra un popolano protende il capo con la bocca socchiusa come per gittare un'ingiuria. Ed in mezzo a tutto questo vario e complesso agitarsi di passioni; fra il dolore e l'odio, fra la pietà ed il disprezzo, più alto, più vero e più drammatico si manifesta l'amore della Maddalena che con le chiome discinte, abbracciata alla croce, tende con tutta l'anima verso il corpo irrigidito di Gesù.

Questo maestro offre una grande uniformità di caratteri stilistici; nella varietà degli atteggiamenti delle figure presenta sempre costanti le sue particolari attitudini plastiche. Egli fa le figure un poco tozze e corte, le teste quadrate, i profili crudi, i capelli folti a corte ciocche regolarmente distribuite, le bocche cadenti negli angoli, le mani pesanti, i piedi grossi. Ma nella *Crocifissione* dove le figure si affollano e perciò si riducono di proporzione; nella *Annunciazione* dove esse si allungano a riempire tutto lo spazio dell'alta nicchia, le forme si affinano e si ingentiliscono, le proporzioni si fanno più misurate e più armoniose. L'anatomia del torace in tutti i torsi nudi (nelle varie figure di Cristo, negli armigeri della *Decollazione di S. Giovanni,* nei ladroni della *Crocefissione)* ha un notevole particolare carattere: le costole appariscono nel petto in uno stesso piano verticale, come in un arco costituito da tanti nodi fra di loro saldati. Le vesti se leggere (come nelle Marie della *Crocefissione*) o raccolte (come negli apostoli nella scena di *Cristo nell'orto)* si spezzano in piccole pieghe variamente intersecantesi, nel modo stesso adoperato dallo scultore delle statue e dal marmoraro che ha lavorato i due riquadri della predella, e da tutti gli artefici di questa ancôna derivato da Leonardo; se grosse (come nelle figure togate dei vecchioni, in quelle dell'*Annunciazione*, o nei profeti dei vertici) hanno uniformità di distribuzione e si raggruppano in zone circolari concentriche intorno al braccio scoperto ed al ginocchio piegato.

L'abilità tecnica di questo maestro, che è misurata, senza gli artifizi di cui si compiace l'autore delle statue, si manifesta in tutti i particolari della sua parte con una diligente e delicata lavorazione del marmo, e raggiunge la più leggiadra espressione nei pannelli decorativi con festoni di frutta e graziosi puttini che li sorreggono e in tutte le cornici, le sagome, le candelabre che rinfiancano e terminano i riquadri istoriati.

E possibile determinare con precisione e identificare i due artisti principali che hanno lavorato intorno a questa bella opera, il « maestro delle statue » ed il « maestro delle istorie »?

I documenti, come abbiamo veduto, fanno i nomi di Leonardo e di Francesso, ma io ho escluso che il primo di questi artefici abbia lavorato in questa ancona basandomi sull'esame dell'altra dell'*Incoronazione*, ed anche sulla interpretazione delle fonti ricordate. Di Francesco nessun altra notizia abbiamo oltre quelle contenute in quei documenti che riguardano l'allogazione di questa seconda ancôna.



Genova. — S. Maria in Castello. — Porta di sagrestia.

Questo maestro, certo abile, poichè educato dallo zio Leonardo e da lui chiamato come suo sostituto in questo monumento del Duomo di Sarzana, dovette sempre anonimamente prestare l'opera sua al servizio di altri maestri, come del resto era norma consueta tra i marmorari della Versilia. La tradizione solo lo ricorda per un'opera eseguita a Genova nel 1452 e che io esaminerò brevemente, sia per confermare ancora che l'ancôna dell'*Incoronazione* è opera eseguita da Leonardo, sia perchè occorre correggere le ipotesi erronee fatte fino ad oggi intorno a quest'opera di Genova. In una carta del 1421 (1) Leonardo Riccomanni promette a Giovanni Gaggini *laborare et intalitre portam unam marmoream quam Leonelus de Grimaldis quondam D. Iohannis facit fieri in Ecclesia seu monasterio Sancte Marie di Castello pro sacrastia dicti Monasterii*, e dichiara esplicitamente di non attendere a nessun altro lavoro per condurre più sollecitamente a termine quest'opera. La dicitura del documento non giustifica l'opinione del Cervetto e del Suida (2) che la porta di S. Maria in Castello sia stata architettata ed eseguita dal Gaggini con l'aiuto di Leonardo. Ma ci dice invece, molto chiaramente, che il maestro pietrasantino doveva da sè lavorare ed intagliare la porta.

L'esame stilistico conferma la parola del documento. In alto, entro il timpano, l'artista figurò la Crocifissione dove Cristo, dal vasto torace, sembra come nell'altare dell'*Incoronazione* di Leonardo, un atleta fiaccato dalla morte. Ai suoi piedi stanno Maria e Giovanni seduti, come se anche ad essi, affranti dal dolore, fossero mancate le forze per sostenersi. Anche nei leggiadri puttini mossi con grazia, che scherzano fra le volute di foglie e negli altri ornamenti della cornice, tutti lavorati con fine eleganza, negli angeli che nell'architrave reggono la tabella con l'iscrizione, mossi, leggeri, che richiamano per identità di disegno e di struttura quelli soffianti nelle tube sopra la scena dell'*Incoronazione* nel primo altare di Sarzana, si riconosce la mano impeccabile di Leonardo (3). Oltre un aiuto fiacco, angoloso, scorretto, che ha eseguito i contorti puttini nelle mensole che sorreggono l'architrave e nel quale io credo possa riconoscersi lo scalpellatore che lavorò le due istorie nella predella del secondo altare di Sarzana, un altro cooperatore ha avuto Leonardo nel lavoro di questa porta; quegli che ha eseguite le due statuine dei profeti sui vertici, corte, pesanti di forma, vestite di panni grossi con profonde pieghe arcuate, disposte intorno al ginocchio che è piegato. Questi caratteri richiamano il « maestro delle istorie » nella seconda ancôna di Sarzana. La tradizione (4) vuole che in questa porta abbia lavorato Francesco, senza che però i documenti confermino in alcun modo l'ipotesi.

Dunque nella identificazione dei maestri che hanno lavorato nella seconda ancôna potremmo riconoscere in quello che ha eseguito i riquadri istoriati e le parti decorative l'ignoto marmoraro che ha lavorato le statuine dei profeti nella porta di S. Maria in Castello. In questo caso bisognerebbe però presupporre in esso un grande progresso fra il 1453 ed il 1470. Le nostre conoscenze non ci consentono di andare più oltre su questo argomento e identificare i due principali maestri

(1) Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, Milano 1903, pag. 250, documento X.

(2) Cervetto, *op. cit.*, pag. 56 e seg.; Suida, *op. loc. cit.*

(3) Voglio intanto notare, riservandomi di ritornare piu tardi ed a lungo su questo argomento, che questa porta dagli autori (Cervetto, Suida) riconosciuta come il prototipo dei caratteristici e magnifici portali di Genova, finora unanimemente assegnati alla scuola dei Gaggini, sia opera di Leonardo Riccomanni.

(4) Milanesi, *comment. cit.*

dell'ancôna. Contentiamoci ancora di indicarli molto genericamente come il « maestro delle statue » ed il « maestro delle istorie ».

La derivazione di questi due maestri e dello stentato loro aiuto da Leonardo Riccomanni è, come ho dimostrato, notevole e chiara. A questa, specialmente per il maestro delle istorie, si aggiungono alcuni caratteri derivati da una corrente lombarda, della quale, senza maggiori ricerche, non oso determinare nè l'origine, nè lo sviluppo. Ma riservandomi di lumeggiare questo fatto nello studio in cui andrò considerando l'attività degli scultori della Versilia fuori dai brevi confini della loro patria e delle regioni più prossime ad essa, voglio ora propormi e risolvere un quesito che riguarda più direttamente l'argomento di questo primo la-



Pietrasanta. – Facciata di S. Martino — Lunetta.

voro: i maestri finora studiati, Leonardo compreso, derivano in qualche maniera da tradizioni artistiche che abbiano avuto il loro svolgimento in Versilia nei primi decenni del sec. XV?

Voglio cioè per conchiudere il capitolo dei Riccomanni, studiare alcune sculture che sono come i precedenti stilistici delle opere che abbiamo considerate finora. Ragioni dipendenti da necessità di dimostrazione, cioè il bisogno di andare dal noto all'ignoto per la determinazione stilistica e cronologica, mi hanno deciso ad occuparmi delle opere più arcaiche in fine al presente capitolo.

Come abbiamo veduto nel capitolo precedente, la facciata della chiesa di S. Martino è dagli autori unanimemente assegnata al sec. XIV, e dello stesso periodo sono pure giudicate le sculture delle lunette. Anche senza addentrarci in un esame rigoroso e minuto dei vari elementi architettonici che la compongono, solo l'osservazione di alcuni fatti caratteristici può dimostrarci che questa facciata è una ricomposizione abbastanza disordinata e confusa, fatta in parte con materia e preesistente. Gli archetti pensili del fascione superiore presentano una grande varietà di struttura: alcuni sono a tutto sesto, altri a sesto acuto, quelli della parte centrale sono trilobati; le mensoline di sostegno, talvolta romanicamente sagomate,

hanno tal'altra delle forme ornamentali schiettamente gotiche. Il materiale del paramento costituito di conci rettangolari, ben squadrati, disposti in filari più alti e più bassi che si alternano con ordine costante in alcune zone, è talora messo su alla rinfusa. Tutte queste osservazioni ci permettono di riconoscere nella facciata di S. Martino l'opera di una ricostruzione più o meno varia, avvenuta sopra uno scheletro più antico, il quale non può determinarsi cronologicamente con molto rigore.

Ma quando sarà avvenuta questa ricostruzione?

Io credo che i dati storici esaminati nel precedente capitolo, riguardo all'erezione della chiesa, che ci rilevarono una lunga, varia, spesso interrotta attività intorno a questa fabbrica, possano far pensare che anche il lavoro della facciata, la sua ricostruzione sia stata assai lenta, continuata per tempo assai lungo. Esaminiamo prima le sculture che sono racchiuse nelle lunette. Intanto si può subito osservare che tutti i rilievi sono stati incastrati successivamente alla costruzione di questa parte inferiore della facciata. Infatti essi escono fuori dalla campata dell'arco e sono perciò rifiniti nel basso non dalla sagoma che segna la linea diametrale, ma da un'altra sagomatura posticcia e che posa sull'architrave della porta. E questo partito architettonico evidentemente causale, deriva dalla posteriore riacconciatura. Le sculture delle lunette ed il S. Giovanni Battista murato alla destra della porta principale rappresentano gli inizi di quella tradizione scultoria quattrocentesca che troverà più tardi, nei già studiati altari di Sarzana, la sua espressione più bella e più completa. Sopra la porta principale è la *Crocifissione:* Cristo sulla Croce, poderoso come un atleta, saldo e pieno di vigore, come più tardi lo rappresentò Leonardo, è vinto dalla morte; due angeli, dalle forme rotonde e grassoccie, con le piccole braccia serrate al petto, volano intorno a lui. Maria seduta ai piedi della Croce verso sinistra, accasciata, senza più forza poggia la testa sulla mano sinistra e porta la destra al petto come per trattenere i singhiozzi; Giovanni dall'altra parte, pure seduto, con aspetto però alcun poco rinfrancato, posa la destra sul petto e la sinistra sul ginocchio; nel fondo, dietro le due figure sedute, sono espressi in forma molto rudimentale alcuni elementi di paesaggio: monti costituiti da grossi macigni sovrapposti e piccoli alberi con chiome coneiformi, formati da tante piccole sfere sovrapposte come in un grappolo. Sulla porta a destra è la *Pietà:* Maria tiene amorosamente nel suo grembo il corpo del figlio morto sostenendone il capo con la destra mentre porta la sinistra al petto; due angeli dai lati assistono alla scena, in piedi, l'uno e l'altro corrispondentisi in tutto il movimento del corpo e anche nella disposizione delle braccia incrociate sul petto. Nella porta di sinistra è la *Resurrezione:* Cristo vivo, trionfante con il labaro nella destra e con l'avambraccio sinistro ripiegato dinanzi all'addome, esce dal sepolcro e già ha posato il piede destro sull'orlo di esso. Due guardie, che sedevano dinanzi al sarcofago a vigilare, sono cadute vinte dal sonno e dormono appoggiandosi con un braccio al suolo. A destra gli stessi elementi paesistici della *Crocifissione* espressi nella stessa guisa; in alto due nuvolette costituite da tante piccole parti distinte, mosse, guizzanti come lingue di fiamma. In una lastra murata alla destra della porta principale è la figura intera di S. Giovanni Battista che veste il vello trattenuto da un legaccio sulla spalla destra e da una cintura alla vita, e con un mantello poggiato sulla spalla e sull'omero sinistro; con la mano sinistra tiene una croce, con la destra un rotulo dove è scritto il solito motto: *Ecce a.....*

L'autore di questi rilievi al confronto con i maestri studiati negli altari di Sarzana si presenta come un primitivo. Il movimento delle figure è sempre misu-

rato, spesso uniforme nella disposizione delle braccia che sono generalmente, come abbiamo veduto, incrociate e posate sul petto. Anche il panneggio presenta dei caratteri arcaici nella grossezza della stoffa, nel rigore delle pieghe, nella misura del movimento; le forme anatomiche presentano pure lo stesso carattere, sono grosse, poco curate nei particolari, ancora stilizzate nel disegno dell'ossatura e dei muscoli. Così i capelli e le barbe sono a ciocche lunghe, l'una dall'altra distinte, tutte un poco arcuate. Ma un pregio manifesta subito questo maestro ed è che interpreta l'antico sempre felicemente. Il *Battista* è studiato da una statua di *Eracles*: maschio il viso, erculee le forme del torace, salde le braccia e le gambe; nella struttura del torso si perdono quei caratteri di stilizzazione che sono nelle figure di Cristo. I due angeli che stanno ai due lati nella *Pietà* dalle teste rotonde, da tutto il complesso misurato ed uniforme, belli come due *Efebi*, nobilissimi, vestono il peplo con *colpos* ed aperture del fianco, donde apparisce nuda tutta la gamba.



Pietrasanta. — Facciata di S. Martino. — S. Giovanni Battista.

Io credo che questi rilievi debbano assegnarsi ai primi decenni del Quattrocento e che nel loro autore bisogna riconoscere un maestro educato da tradizioni classiche, da uno studio delle opere antiche, fortificato da una impeccabile abilità tecnica. La dipendenza di Leonardo Riccomanni e dei suoi cooperatori da questo maestro non ha bisogno di lunga dimostrazione. Si confronti la *Crocifissione* della facciata con quella eseguita da Leonardo per la porta della Sacrestia di S. Maria in Castello di Genova: la stessa distribuzione della scena, la stessa grandezza nelle

forme del Cristo; ma questi in Leonardo è più curvo, ha perduto tutti i caratteri arcaici nel disegno dell'anatomia e del drappeggio, nei capelli che sono liberamente mossi. Maria e Giovanni che siedono ai lati nella stessa guisa, sono però più liberi nel movimento, più drammatici nella espressione. Il « maestro delle istorie » dell'altare della *Purificazione*, meno originale di Leonardo, imita fedelmente gli elementi paesistici nella loro espressione rudimentale e dà alle sue figure barbate, fra gli artifizi di una tecnica più raffinata, lo stesso aspetto delle figure del maestro arcaico.

L'identificazione di questo artefice non è possibile; troppi artisti degni uscirono dalle botteghe di Pietrasanta perchè possano assegnarsi ad uno di essi, quello che ci è noto, le opere che si giudicano eseguite nel periodo in cui questo maestro ha spiegato la sua attività. Ma, come ipotesi, può indicarsi un maestro dal quale è legittimo credere che gli scultori degli altari di Sarzana siano direttamente derivati. Noi sappiamo che Riccomanno, il capo stipite di questa famiglia di marmorari, quegli che iniziò una nobile tradizione di lavoro, operò nei primi decenni del Quattrocento ed ebbe talvolta ad aiuto, come si è notato più sopra, suo figlio Leonardo. E poichè i rilievi della facciata di S. Martino vanno assegnati agli inizi del sec. XV ed il nobilissimo Leonardo accanto ad originali suoi caratteri presenta una chiara derivazione dall'autore di questi rilievi, può dubitarsi che in questa opera abbia lavorato maestro Riccomanno. Ad ogni modo, indipendentemente da questa identificazione che avrebbe bisogno di essere provata da documenti, i maestri degli altari di Sarzana che propagarono fuori di patria le limpide tradizioni delle loro attività, se si dimostrano eclettici in molti loro caratteri, seguono in una parte costante dell'opera loro, in un aspetto essenziale della loro fisonomia artistica, una tradizione che li distingue da tutti gli altri e che dà ad essi una caratteristica impronta paesana. Seguendo le tracce di questo carattere che rimane fermo accanto alla mutabilità di altre tendenze riusciremo a seguire e ad identificare i maestri di Pietrasanta oltre i confini nei quali li abbiamo considerati in questo primo saggio. Fuori di Versilia, a Genova, a Venezia, a Firenze, a Napoli ed in Sicilia, sopratutto a Roma confusi con altri maestri, ingiustamente ignorati, vedremo che il Riccomanni ed i suoi compagni di lavoro hanno lasciato una degnissima prova del loro valore.

Un altro elemento decorativo della facciata di S. Martino, il rosone della finestra ad occhio, può determinarsi cronologicamente con molta sicurezza. Esso ci dimostra che l'erezione di questa parte della chiesa è stata come tutto il rimanente della fabbrica tarda e senza continuità. Per la determinazione cronologica bisogna ricorrere all'ausilio che ci offre, confrontandolo, il rosone della facciata della Cattedrale di Sarzana. L'identità è perfetta; lo stesso disegno sobrio ed armonioso nella disposizione dei vari elementi costitutivi, la stessa impeccabile diligenza di esecuzione. L'opera di Sarzana è firmata: sotto il rosone l'artista ha scritto il suo nome.

O. F. M. LAURENTII DE PETRA. S.

Un'altra inscrizione è incisa più in alto nel frontone: PHY. CARDI. BONONIENSIS. MAIOR PENITEN. DE FAMILIA CALANDRINA PATRIA SARZANEN. HUNC. (sic) FACIEM SOPRA MEDIUM AUXIT FENESTRIS AC STATUS PIE DECORARI FECIT.

A. N. D. M.CCCCLXXIIII (1).

Allo stesso periodo, settimo decennio del sec. XV, se non addirittura allo stesso maestro, come è legittimo credere, deve assegnarsi il rosone della Chiesa di Pietrasanta. La mia ipotesi sulla costruzione della facciata di S. Martino rimane dunque definitivamente provata.

CARLO ARU.

(1) Le statue del frontone furono poste solo nel 1735. Cfr. SFORZA. *op. cit.*, pag. 269. Dell'identificazione di Maestro Lorenzo da Pietrasanta mi occuperò nel successivo studio sugli Stagi.

« MONTE OVOLO » IN VAL DI RENO.



UNGO la ferrovia che valica l'Appennino fra Pistoia e Bologna è la stazione di Riola; nel versante bolognese. Il luogo ha una certa celebrità moderna dacchè, or sono trent'anni, un Conte Cesare Mattei vi fabbricò un castello di fantastico stile e vi si tenne chiuso fino a morte, bandendo di là una sua *omeopatia* di semplici che divenne famosa in Europa, in America in Asia. Il maniero del mago, posato sopra una lieve altura alla confluenza del Reno colla Limentra, erge le torri e le creste merlate dei suoi bastioni, i pinacoli della cappella funebre, da una largura dominata a levante da un gigantesco massiccio alpestre, che colpisce per la sua singolare struttura e a cui fanno corona quasi con umile inchino i colli.

La grande alpe è gemina. Un cono acuminato boscoso alzasi oltre mille metri e dicesi Vigese; e lo rinfianca a nord un contraforte, detto Montovolo, a falde dirupate di molasse, ornate di querceti. Questo mostra in alto (a 900 metri) un profilo di ripiano che poi risale verso nord-ovest, fino a una scogliera che dicesi Cantalia. Una chiesetta con torre è nel ripiano fra Monte Vigese e Cantalia; un'altra cappelletta biancheggia sul ciglione di Cantalia e ancora più su un altro punto lucente, a chi guardi colle lenti, rivelasi per una piccola edicola, di quelle che in Toscana e nella montagna nostra diconsi *maestà*.

Isolata, selvatica, quell'alpe gemina sembra inaccessibile. E la fantasia di chi conosce le montagne è subito mossa a supporre che il gigante abbia una storia.

E infatti la storia di quel gruppo fiero e maestoso, che nelle carte medioevali è detto *mons Palensis*, è antica, circonfusa di leggende e, se i documenti meglio assistessero, sarebbe antichissima, di là ancora dai tempi oscuri a pena rischiarati dalle tradizioni.

Fino dall'epoca etrusca la valle alta del nostro Reno ebbe città e abitati numerosi. È troppo nota la scoperta, sulle non lontane terrazze quaternarie di Marzabotto, della *Misano* etrusca; città con istrade rette, isole quadrate di case, templi e necropoli che offrì ed offre tanta materia di studio agli archeologi di ogni paese (1).

È ovvio pensare che l'altissimo ripiano di Mont'Ovolo, così propizio al vivere sicuro, richiamasse l'attenzione delle genti antichissime. Ma finora niun ritrovamento ha confermato la supposizione, così ben suggerita dai caratteri del sito, che ivi fosse una stazione preistorica.

Per altro nel 1758, proprio alle falde del monte, si rinvenne un'otre con molte monete consolari romane, di cui Pier Maria Brocchieri pubblicò una illustrazione pei tipi

(1) GOZZADINI G., *Di una antica necropoli a Marzabotto*, 1865.

del famoso Lelio della Volpe. Ed è notevole che negli elenchi del sec. XIV figuri un oratorio di S. Giuseppe in *curte Aurelia*, nella stessa parrocchia di Vimignano a cui apparteneva allora Mont'Ovolo.

La chiesetta dell'altipiano, la Madonna di Mont'Ovolo, evidentemente più volte ricostruita, qua e là mostra frammenti di moltissima antichità (1).

Nel portale, che anni addietro fu mutilato di un piccolo pronao, opera di rozzo stile romanico, è scolpita la data A. D. MCCXI, a cui fanno seguito le lettere R. O. I. P.

È a travatura umile, disadorna. Le pareti sono imbiancate. A sinistra, dipinta in muro a fresco, eppoi barbaramente ritoccata e inverniciata, è una Madonna in trono, ombreggiata da due alberetti, che adora il Bambino posato sul suo grembo; pittura senza dubbio del sec. XV.

L'altare sorge sopra un piano alto m. 1,05 dal pavimento della chiesa e coperto a loggetta di tre arcate con vôlti a crociera e colonnine romaniche.

E sotto questo ripiano esistono gli avanzi di una piccola cripta, certamente a tre absidi, ma delle quali soltanto quella a mezzodì è visitabile e conserva alcuni mezzi capitelli, impegnati nella costruzione. Le rozze sculture dei quali, a lacci e mostricciatoli, indicherebbero una data intorno al mille. Nè è improbabile che da qualche scavo esca fuori la certezza che la chiesa più antica veniva su anch'essa a tre absidi sulle tre absidi della cripta.

Sull'altare è una statua di Nostra Donna, di legno, che la verniciatura e gli *ex-voto* sottraggono ad un esame critico. Fosca, rigida, arcaica nel volto; di più larga fattura nelle pieghe del manto, resta senza un possibile controllo la tradizione locale che la dice antichissima.

Alla chiesa si addossano rustici loggiati aperti per ricovero ai pellegrini, che ai primi di settembre per la sagra e per una fiera di bestiami numerosi vi salgono e vi pernottano.

Nel pendio verso quella che è la vetta più elevata di Mont' Ovolo sorge (120 metri distante dalla chiesa di S. Maria) una cappella dedicata a S. Caterina d'Alessandria, quasi al margine di un balzo a picco di 200 metri. Quella appunto che vedesi biancheggiare dal fondo di Val di Reno.

È la cappella un'accurata costruzione in opera parallelepipeda di macigno, orientata, con portale a pieno centro; e ha tutti i caratteri di cosa del sec. XIII, se non anteriore. L'interno è vôltato a due crociere; sopra due gradi ergesi l'altare massiccio, e la parete a cui si appoggia è forata da tre anguste finestrelle a guisa di feritoie, unici vani da cui entrino luce e sole d'oriente. Presso l'altare, da una catenella infissa al muro, pende la punta di una lancia ferrea.

A *cornu Evangelii*, posa in terra un piccolo sarcofago di macigno (m. 0,95×0,47) segnato con croci tratte di scalpello e tutto adorno nel coperchio di uno sparso di circoli grafiti sulla pietra, fra cui notasi una figura ben nota e primitiva della simbolica cristiana, il palmizio coll'arco baleno. Evidentemente il piccolo sarcofago pretende ricordare un monumento di ben altro valore d'arte e di maggiore antichità.

Tutta la cappelletta è affrescata. Ignoto è il mediocre pittore che a mezzo il sec. XV salì fin lassù a lavorare quell'opera; e ignota è la numerosa nobile famiglia, cavalieri dalla zazzera inquadrante i visi e dame in velo bianco, che la com-

(1) Gozzadini G., *Di ulteriori scoperte a Marzabotto*, 1870.
Devonsi all'illustre archeologo Edoardo Brizio, testè defunto, gli ultimi scavi e studii che misero in evidenza gli avanzi della città etrusca sull'altipiano di Marzabotto. Veggansi gli Atti della R. Accademia dei Lincei.

mise e volle essere tutta ricordata a piè di Cristo glorioso e di San Michele vittorioso nel Paradiso dipinto sulla prima parete di sinistra.

Questo Paradiso è uno dei comparti meglio conservati. In due fila di banchi siedono i beati: di sopra sporgono i maggiori angioli, mentre altri attorno al S. Michele suonano e cantano. Inginocchiati, ai fianchi dell'Arcangelo, sono a destra S. Domenico, S. Francesco, S. Floriano, un altro santo ignoto con barba bianca; a sinistra un Papa, un Vescovo, un Cardinale. Sono essi senza aureola; i soli beati seduti portano il nimbo della gloria.



Mont'Ovolo. — Cripta della chiesa di S. Maria.

Nelle altre due pareti della prima crociera, pochi avanzi indicherebbero che gli ignoti committenti aveano voluto ivi l'inferno e il limbo di purificazione. L'inferno è a destra e tutto figurato in un enorme drago nelle cui fauci precipitano i dannati.

La parete di fondo ha nella lunetta la Crocefissione colle Marie e due angioli oranti; e sull'altare l'oscuro pittore aveva posto forse il Cristo che dà l'anello di sposa alla fanciulla martire, tra qualche angioletto musicante. L'ipotesi è suggerita dall'atto di ritrosa modestia che fa Caterina; ma la parte centrale del dipinto è scomparsa, giacchè più tardi a questa rappresentazione si sostituì un'effigie della Santa in altorilievo policromo.

Tutt'attorno, nella seconda crociera, sono dipinte in due ordini alcune storie della famosa vergine alessandrina.

Quelle a *cornu Epistolae* sono in parte guaste, ma distinguonsi nella lunetta il battesimo di Caterina e nella parete la santa davanti al Cesare Massimino di Daia e poi in carcere. Ottimamente invece mostransi conservate l'altre istorie sulla parete di rincontro. In alto è Caterina che disputa coi filosofi convocati dall'Imperatore. Nell'ordine inferiore la bella e dotta fanciulla appare martire sulla ruota, poi

la si vede decapitare per ordine di Massimino; infine veggonsi gli angioli che, involato il corpo di lei, lo posano sulla vetta di un monte.

Nella vòlta della crociera sopra l'altare sono il Cristo e i quattro Evangelisti; e nell'altra verso la porta quattro mezze figure di santi, tra cui distinguonsi San Gregorio Magno e San Girolamo.

Notevolissime, nella grossa arcata che divide le due crociere, le figure della *Giovinezza* e della *Morte*: questa con corona di regina, arco e freccie nelle mani (1).

La cappelletta misura nell'interno m. 8 per m. 4.

Centosei metri al di là, alla vetta di Cantalia, è la piccola *maestà*, pericolante pei dirupi che l'assediano, con una croce di marmo scolpita, opera minuziosa, consumata dalle intemperie, di maniera romanica, per certo cosa venuta da lungi (2).

È un gran silenzio di natura e di storia, un abbandono che sapeva di secoli aleggiava tutt'attorno a quegli edifizii, quando un giorno di febbraio, omai lontano, salii a Mont'Ovolo chiazzato di neve nei rovesci verso nord, fiorito di viole nelle oasi verdeggianti rivolte a mezzodì.

Ma dalle poche genti del luogo ebbi i nomi e i racconti che da secoli si ripetono lassù e tutt'attorno nella valle di Reno.

E dice una versione da me raccolta che una volta, là sù, a Mont'Ovolo, fu una gran strage di pagani. Acazio guidava i cristiani, soldati dell'impero, che assalirono il *pago* dell'altipiano. E quanti la lancia prodigiosa di Sant'Acazio toccava, quella stessa lancia appesa ancora presso l'altare di S. Caterina nella chiesetta superiore, tanti cadevano morti. Ma i pagani ebbero così giusta punizione per avere essi profanato le chiese già esistenti, la vetta sacra dove gli angioli venendo da lontano aveano deposto ivi, sulla cima più alta di Monte Palense, il corpo di Santa Caterina martirizzata da Massenzio. E il gran balzo pauroso, di 200 metri, ancora chiamasi del Velo, perchè, dicono, di là invano il diavolo arrampicandosi e il vento soffiando a bufera, tentarono rubare la sindone che avvolgeva il gentil corpo di Caterina nei cento e cento anni che stette sulla vetta dove l'aveano adagiata gli angioli.

Oscilla in una varietà di particolari il racconto, di bocca in bocca, ma parmi che il nucleo della leggenda di Mont'Ovolo sia questo.

Antonio Masina udì anch'egli, nella prima metà del sec. XVII, i racconti dei montanari di Mont'Ovolo e ne registra nella sua *Bologna perlustrata* (3), una versione secondo la quale la strage sarebbe stata invece di cristiani. Dieci mila croce-

(1) Gli affreschi della Cappella di S. Caterina di Mont'Ovolo sono stati qualche anno fa con diligente avvedutezza ripuliti per cura dell'Ufficio Regionale pei monumenti dell'Emilia che di tale restauro incaricò il pittore Vincenzo Perazzo.

In questa occasione le chiese di Mont'Ovolo furono elencate fra i monumenti a cui astendesi la tutela governativa. Ed è da augurarsi che quelle preziose antichità cristiane poste in luogo così remoto e poco accessibile, siano vigilate con saggi criteri archeologici anche dai parroci delle montagne circostanti i quali vogliono condurvi numerosi pellegrinaggi, onde le folle non riprendano a grafire nomi, motti e date sulle pitture e niun lavoro d'arte vi si compia mai senza le dovute intelligenze coll'Ufficio Regionale pei monumenti.

È permesso sperare quanto dalla odierna più elevata cultura del clero e da una speciale protezione che l'autorità Metropolitana di Bologna, voglia accordare a quelle chiese memore della loro eccezionale importanza, nella storia delle origini del culto cristiano sulla montagna nostra.

(2) La piccola rozza e cadente edicola che proteggeva l'antica croce e che io vidi, è stata sostituita in questi ultimi tempi da un'altra più vistosa costruzione.

(3) Masini Antonio di Paolo, *Bologna perlustrata*, ed. Benacci in Bologna, an. 1666, pag. 355. La prima edizione comparve nel 1650.

fissi avrebbe visti un giorno l'altipiano di Monte Palense; e primo di essi Acazio fratello di S. Caterina e soldato.

Ma anche nel racconto udito dal Masina gli angioli aveano portato a Monte Ovolo il corpo di S. Caterina, e la lancia appesa presso l'altare era stata di Acazio.

La critica ha dovuto riconoscere che quasi ogni leggenda o racconto popolare vecchio di secoli può essere considerato come una nebulosa di fosforescenze poetiche e immaginose attorno ad un qualche nucleo storico.

Nella leggenda di Mont'Ovolo, parmi infatti che si possa penetrare abbastanza. Due momenti storici sono in essa confusi che devono distinguersi; la memoria



Mont'Ovolo. — Chiesa di S. Caterina.

serbata in luogo dell'antichissima primitiva origine del culto cristiano sull'altipiano, anteriore, cioè, o contemporaneo al periodo della ripresa filosofica del paganesimo, favorita da Flavio Claudio Giuliano e degli Editti di repressione mandati in Occidente dai suoi successori cristiani; e poi una traslocazione (curiosissimo ma non nuovo fenomeno), dall'Egitto e dal Sinai al gruppo di Mont'Ovolo della leggenda di S. Caterina d'Alessandria, quale da secoli viene raccontata a chi pellegrina ai santuari del Monte Sinai.

In realtà la chiesa di S. Maria di Mont'Ovolo o *Montis Palensis* è nominata già come antichissima nei documenti bolognesi più antichi. All'Archivio Capitolare della Metropolitana nel famoso *Libro delle Asse* sono raccolti o trascritti bolle e privilegi che risalgono fino a Gregorio VII, Pasquale II, Lucio II, Alessandro III, cioè finanche a pontefici intorno al mille. E in quelle Bolle, confermandosi alla Chiesa e al Capitolo di Bologna il possesso di S. Maria di Mont'Ovolo, è ripetuto con formola costante che tale possesso ebbe già conferma più remota cioè da *Papa Agapito* (1) e origine da donazione di Gioviano imperatore (an. 363).

(1) Agapito I (sec. VI) Agapito II (sec. X).

Ed è del 7 maggio 1054 un decreto di Adalfredo Vescovo di Bologna, che attribuisce alla comunità dei suoi Canonici le decime che si raccolgono nella plebe di S. Maria situata in *Monte Palense* (1).

E del 1241 una patente di Ottaviano Arcidiacono di Bologna, che raccomanda una colletta per ricostruire la chiesa di S. Maria di Mont'Ovolo *ex immissione diabolica incendio cremata* (2).

Storicamente l'origine di S. Maria di Mont'Ovolo va a perdersi nei primi secoli dell'èra cristiana. E la donazione di Gioviano citata nelle Bolle Pontificie del *Libro delle Asse* non può essere cosa diversa dallo editto ricordato da Sozomeno, da Socrate Scolastico (3), scrittori del IV secolo, che quel bellissimo e gigantesco dace, gridato Cesare dalle legioni d'Oriente alla morte di Giuliano, mandò in Occidente, per revocare le leggi del suo antecessore, riaprire le chiese cristiane, richiudere i templi degli dei, restituire al clero, alle vedove, alle vergini le donazioni fatte da Costantino e dai suoi figli.

Intorno a Gioviano (4), che imperò appena un anno, gli storici greci battagliano, divisi fra cristiani e gentili. Sozomeno e Socrate Scolastico gli sono favorevoli. Leone Grammatico lo dice pio, mite e moderato (5). Zosimo (450 d. C.) lo schernisce per la sua grande statura, per la viltà di avere abbandonato Nisibi ai Persiani (6).

« Tanto bello sei quanto stolto », gli si gridava nel Circo di Antiochia; « utinam perisses in bello ». Questo ricordo fu raccolto da Suida nel *Lexicon historicum* (7).

Il quale attribuisce l'ira degli antiocheni al fatto di avere Gioviano, istigato dalla moglie *Charito*, arso una biblioteca fondata da Giuliano Flavio in un edifizio magnifico già costruito da Adriano. « Benchè, soggiunge lo stesso Suida, egli si mostrasse umano e liberale nel principato ».

La insurrezione pagana, bandita da Giuliano, non era stata solo filosofica. Intere legioni, interi gruppi di plebi rimaste fedeli ai vecchi iddii, qua e là lungi dalle città, vi parteciparono. Numerosi furono i conflitti. Gli stessi messi di Flavio Gioviano alle legioni del Danubio vennero trucidati. Occorsero altri editti meno moderati dell'editto di Gioviano per la repressione del culto antico, per la chiusura definitiva dei delubri nei *pagi*.

Forse la strage degli adoratori dei vecchi idoli o dei cristiani a Monte Palense, se la leggenda dice il vero, potrebbe riferirsi a questo periodo di turbolenze religiose.

(1) SAVIOLI, *Annali*, parte I, Ap., doc. pag. 90.

(2) Archivio Metrop., Bon. *Liber Axium*, f. 15.

(3) SOZOMENO, al lib. VI, c. 6, della sua Storia. — SOCRATE SCOLASTICO, al lib. 3, cap. 20, della sua continuazione ad *Eusebio*.

(4) Nei documenti Pontifici trascritti nel *Libro delle Asse*, il nome di Jovianus leggesi come Jovinianus.

Il SIGONIO (*De episc., bonon.* lib. I, an. 424), pone che la chiesa bolognese ebbe « *monasterium* (?) *Sanctae Mariae in monte Palense* » da Giovanni imperatore « *qui biennio rerum post Honorium Ravennae potitus est* ».

Ma cotesto Joannes o Juanninus, segretario di Onorio, che alla morte di questi usurpò la potestà imperiale, era Ariano; per modo che Valentiniano III dopo averlo catturato e ucciso in Ravenna, dovè rinnovare tutti i privilegii alle chiese e agli ecclesiastici abrogati da Giovanni, con un'ordinanza al Prefetto delle cose private che trovasi inserita nel *Codice Teodosiano* (an. 425). Non pare quindi da accettarsi l'opinione del Sigonio.

(5) LEONIS GRAMMATICI, *Chronographia*.

(6) ZOSIMO, al lib. III delle sue *Istorie*.

(7) SUIDAE, *Historica*, etc. Basileae, 1574, ap. Oporinum et Hervagium.

Il racconto popolare, di generazione in generazione, avrebbe conservato sui luoghi il ricordo di un piccolo episodio inavvertito logicamente nella vastità dell'impero e della storia.

Potè bastare che una legione o una coorte di stanza qui fosse di cristiani o si dichiarasse al momento cristiana, come fecero le legioni d'Oriente per vincere la resistenza di Gioviano ad accettare l'impero, per dare carattere così violento all'applicazione dell'editto imperiale, quale lo dipinge la leggenda di Mont'Ovolo da me udita. Mentre l'altra versione dell'eccidio cristiano potrebbe trovare la sua spiegazione in una violenza provocata dall'editto di Giuliano.



Mont'Ovolo. — S. Caterina (interno) — Veduta dal lato destro.

Come a duce dei cristiani nei fatti del 363, la leggenda nomini un Acazio, può forse spiegarsi o dalla celebrità che avesse anche in Occidente l'Acazio, vescovo di Cesarea (sotto Gioviano), per la sua apologia *de orthodoxa fide* o per la confusione dei due cicli, uno primitivo e un altro contemporaneo alle Crociate, nei quali devesi distinguere e separare anzi il racconto dei montanari di Val di Reno, riguardo a Mont'Ovolo.

È noto infatti come in alcune versioni della leggenda di S. Caterina figuri un Acazio, o fratello o maestro o sposo di lei.

Troppo spesso nelle leggende manca ogni prospettiva di spazio e di tempi.

La seconda parte del racconto che aleggia intorno a Mont'Ovolo, quella che trasloca dalle gemine vette del Sinai *(Djebel Tor* e *Djebel-Mousa)* alle gemine vette di Monte Palense *(Vigese* e *Cantalia)*, la leggenda di S. Caterina è evidentemente di origine medioevale. È un fiore nato durante le Crociate o poco prima, quando si ripresero dall'Occidente i pellegrinaggi ai vetusti santuarii d'Oriente perduti nei deserti, oltrechè ai luoghi santi di Palestina.

Uno dei pellegrinaggi più ambiti e celebrati divenne infatti, nei secoli XII, XIII, XIV, quello di andare da Alessandria o da Giaffa al Sinai. E l'uso si prolungò fino al secolo XVI. Filippo Pigafetta di Vicenza che nel 1577 fu lassù, dice che tutt'attorno « nella chiesa (S. Caterina al Sinai) si leggevano numerosissimi i nomi di francesi, tedeschi ed altri europei », andati là in pellegrinaggio nei tempi passati (1).

Sono ben noti il *Libro d'oltremare* di fra Nicola da Poggibonsi che vi andò nel 1345 (2), e il *Viaggio a S. Caterina al Monte Sinai* di Simone Sigoli fiorentino che vi pellegrinò nel 1384 (3). Il racconto di questi ha una fama anche come *testo di buona lingua del trecento*. Nei vecchi fondi delle biblioteche d'Italia e di Europa sono poi frequenti le narrazioni inedite di pellegrini al Sinai. Nella nostra Universitaria è un Codice colla *recitazione* di un viaggio fatto nel 1458 « al monte de Sancta Katerina et quello de Moises » da Roberto di S. Severino, nipote di Francesco Sforza duca di Milano, con altri cinque signori e otto famigli (4).

Tutti questi pellegrini accordansi nel rilevare che il Monte di S. Caterina sorge quasi isolato nell'interno delle valli del Sinai e con due cime; l'una altissima a picco, a cui il Sigoli salì per 14 mila gradini scavati dai monaci e « dove Iddio diede la legge a Moisè » ; l'altra meno alta « dove gli angioli di Paradiso posarono il corpo di S. Caterina », e « dove questo rimase anni trecento » ; che fra le due vette è un ripiano dove trovasi la chiesa di S. Maria della Misericordia o della Piaggeria ; e che più in basso è la chiesa propriamente detta di S. Caterina. Nella quale furono portati poi « il capo e due ossa della pia filosofessa, che ivi si conservano in una cassetta di marmo coperta di un drappo d'oro... a mano destra dell'altare », come nota nel suo racconto Lionardo Frescobaldi, compagno del Sigoli (5).

Fra Nicola da Poggibonsi, volendo meglio descriverla, nota che l'urnetta « è lunga V palmi (m. 1 circa) e larga presso che due (m. 0,45) ; di marmo bianco,

(1) Viaggio di Filippo Pigafetta dal Cairo al Monte Sinai nell'anno MDLXXVII. Mss. nella Biblioteca Ambrosiana. Pubblicato in riassunto nei *Viaggi vicentini inediti compendiati*. Venezia, Tip. Alvisopoli, 1837. Il Pigafetta trova che il gruppo del Sinai rispetto ai monti dell'Arabia Petrea somiglia « ai monti di Padova che si staccano dai monti Berici ».

(2) *Libro d'oltremare* di fra NICOLÒ DA POGGIBONSI, tratto da' Codici delle Biblioteche fiorentine e pubblicato da Alberto Bacchi Della Lega. Bologna, ed. Romagnoli, 1881.

(3) *Viaggio a S. Caterina al Monte Sinai* di SIMONE SIGOLI (Varie edizioni).

(4) Bibl. Universitaria di Bologna. Aula III, Append. Mss., 1184 :

« Cum memoratione et recitatione de le cosse seguite et vedute nel felice et divoto ad terra sancta viagio facto in MCCCCLVIII per li infrascripti signori et cavalieri con lor famiglia, ecc. ».

E cioè : « il magnifico et magnanimo signor di Roberto di San Severino nipote di Francesco Sforza duca di Milano, Giovanni Matteo butigella ducae cortexano, il cavalier doctor del arte et medicina maestro Giovanni Marano da Parma, il magnifico Carlo Bosso aulico de la Madona Ducissa e... con 8 famigli ».

Sbarcati a Giaffa e visitata Palestina vennero pel deserto a Santa Caterina. Ai 16 agosto scoprono « una valle grandissima con monti intorno altissimi et in capo de dicta valle è lo monte di sancta Katerina et quello de Moises mazor de tutti li altri... tute doe petre rosse como focho ». La chiesa simile a quella di Bethelem è posta « nel mezo delle due altissime montagnie » ; ed « el corpo de sancta Katerina è in una capsa pichola » prima di entrare nel *Sancta Sanctorum* o « capella de moyses dove più volte vide il focho grande ». Il monastero è « tuto quadro di grandezza quanta è castello de Abiate ».

(5) Viaggio di Lionardo di Nicolò Frescobaldi fiorentino in Egitto e in Terra Santa (*Biblioteca Barberini*, Cod. 932) ed. in Roma, 1818, pei tipi di Carlo Mordacchini da GUGLIELMO MANZI, pag. 118-120.

con una vite lavorata di sopra lo detto marmo e con una croce » anch'essa scolpita; lo che può indicare benissimo un'opera d'arte greco-bizantina avanti il millennio.

Senza seguire più oltre quegli antichi pellegrini, che descrivono la bellezza del Santuario fondato da « Elena imperatrice » di cui è l'immagine nelle pareti, il chiarore di migliaia di lampade d'oro e d'argento sempre ardenti, l'iconostasi ricca di marmi e di mosaici a fondo d'oro, la fragranza e l'olio liquido che stillano dalla « cotenna fresca » del capo di Caterina « come s'ella fosse di picciol tempo », le montagne nude e rosse come di fuoco quali (del resto giustamente) a loro offrivansi quelle del Sinai, i virgulti di cui Mosè fece la prodigiosa verga che vi crescono, e la dolce manna che bianca veggono brillare al mattino sui pochi cespugli; amo rilevare la chiara analogia, che il lettore stesso avrà già notata, fra l'orografia



Mont'Ovolo. — Cappella di S. Caterina — Sarcofago.

e la topografia dei luoghi in cui si svolge il pellegrinaggio medioevale a S. Caterina del Sinai e quella dell'Alpe doppia di Mont'Ovolo, delle chiese che vi si trovano, delle memorie che vi si sono fissate. La vetta di Mosè può benissimo parere ricordata dal cono di Vigese, la punta di Mont'Ovolo, detta Cantalia, fa riscontro all'altra cima del Sinai che i pellegrini d'allora dicevano la vetta di S. Caterina; nel *pianetto* intermedio, in cui al Sinai ponevano la chiesa di Santa Maria di Piaggeria, qui sta S. Maria ancora.

E qui come là, nella chiesa di S. Caterina è l'urna, a destra dell'altare, dove dalla cima vicina (dice la leggenda là e qui) furono chiuse le reliquie del corpo della Vergine deposto tanti anni prima, là in alto, dagli angioli del Paradiso. Perfino le misure indicate da fra Nicola da Poggibonsi per il sarcofago del Sinai si ripetono in quello di Mont'Ovolo.

Quanto a me, credo che a Mont'Ovolo ci troviamo davanti un Santuario imitativo di quello di S. Caterina al Sinai.

Ben pochi, dall'Occidente europeo, vanno oggi con intenzione religiosa al Santuario del Sinai. Ma un Don Geramb, andato lassù verso il 1830, vide ancora l'urna e la testa di S. Caterina coronata d'oro e profumata come la descrissero il

Sigoli e il Pigafetta, e la mano *bianchissima,* quale al Sigoli « parea di picciol tempo », e la chiesa bellissima, illuminata da una moltitudine di lampade d'argento e di bronzo dorato come era nel secolo XIV (1).

E il De-Damas, grande elemosiniere dei Francesi in Crimea nel 1854, dopo la guerra salito al Sinai, ricorda anch'egli, come Nicola da Poggibonsi, nella chiesa l'iconostasi di marmo e « presso l'altare » il sarcofago che racchiude le reliquie di S. Caterina. Anche le grandi figure a mosaico dell'Imperatore e dell'Imperatrice di Bisanzio, notate dai pellegrini italiani del secolo XIV, vide egli a lor posto; e sono « Giustiniano e Teodora, fondatori del Santuario » (2).

Del resto quanto di caratteristico notavano nella fisonomia del nocciolo centrale del Sinai i nostri viaggiatori medioevali, benchè più diffusamente descritto si mantiene nella geografia moderna. Il Reclus, raccogliendo le testimonianze di R. Burton, di Beke, di Oscar Fraas, di Burckhardt, di Palmer, offre del Sinai un insieme orografico, corredato di carte al 65 mila, nel quale è facile leggere come venendo da Alessandria e da Suez, cioè per la stessa via battuta dal Sigoli, e penetrando per l'Oaadi Feiran (*la gran valle* del nostro trecentista) si salga al Convento di S. Caterina avendo un po' a sinistra il Djebel-Katherina e a destra il Serbal (trono di Dio) e il Djebel-Monnedja (Monte del dialogo), due cime che si disputano nelle tradizioni locali l'onore di essere la culla del Decalogo. Il Reclus nota la gran bellezza di cotesti monti scoscesi con roccie di granito rosso, di porfido, di felspati, di quarzi, a disegno nitido sull'azzurro del cielo; dove, secondo quanto ne riferiscono Palmer, Didier e Holland, le sabbie cristalline mosse dalla brezza, dall'ardore del sole, dall'umidità mandano spesso sospiri e suoni armoniosi, « talvolta quasi di flauto, o di campane lontane o d'organo », come se quelle roccie continuassero a soggiungere una musica misteriosa alle voci udite ivi da Mosè (3).

La qualche somiglianza fra l'alpe di Monte Palense e il gruppo del Sinai a quei reduci fervorosi dell'Oriente, fossero essi monaci o magnati recatisi da Bologna o dai castelli feudali dell'Appennino alle Crociate, deve aver bastato a suggerire l'idea di creare ivi appunto un simulacro del pellegrinaggio al monte di S. Caterina.

Un altro fatto è a ricordarsi che può non essere estraneo alla origine di questa imitazione dei Santuari del Sinai e che certo valse a richiamare vivamente l'attenzione degli occidentali sopra la santa Alessandrina. Ed è un frequente arrivare in Italia e in Francia, durante i secoli XI e XII, di monaci greci del Sinai, che fuggivano di là cacciati dai Soldani d'Egitto. Li chiamavano Sacchini pel lungo sacco che vestivano; e giravano questuando e raccontando il poetico e tragico episodio delle lotte filosofiche Alessandrine del IV secolo, da cui emerge la figura di cotesta Caterina: come essa, figlia di un re, bellissima, dotta nelle lettere greche, nella filosofia, nelle lingue d'ogni gente, rimproverò a Massimino l'abbandono del Dio vivo, la ripresa degli idoli; come discusse coi cinquanta filosofi radunati da Cesare e li convinse; come quei cinquanta battezzati fossero arsi vivi e lei

(1) *La Terra Santa* con vedute di TURNER, HARDING ed altri celebri artisti. Torino, 1837. Pomba edit., pag. 191 e seguenti.

(2) *Voyage au Sinaï,* par le R. P. DE-DAMAS. — Paris, Libr St Germain des Prés (manca l'anno).

(3) ELISÉE RECLUS, *Nouvelle Géographie Universelle,* vol. IX, pag. 713 e seg. — PALMER, *The deser of the Exodus.* — EBERS GEORGES, *Von Gazen zu Sinai.* — BEKE, *Sinai in Arabia.* — BURCKHARDT, *Travels in Syria.* — DIDIER CHARLES, *Visite au grand Sherif de la Mecque.* — LENOIR, *Le Fayoum, le Sinaï et Petra.*

tratta al patibolo. A Venezia i Sacchini fondarono pur anco un cenobio che durò fino al 1274 (1).

E al viaggiare di quei monaci greci in Occidente si dovè anche la fondazione del romito e famoso santuario di S. Caterina a Fierbois in Francia (Touraine), a quanto sembra imitativo anch'esso di quello del Sinai e da cui Giovanna d'Arco, come confessò ai giudici, trasse l'antichissima spada prodigiosa segnata di tre croci che stava presso l'altare (2): appunto come a Mont'Ovolo sta presso l'altare di S. Caterina la lancia antichissima e prodigiosa di S. Acazio.



Mont'Ovolo. — Cappella di S. Caterina — Il Paradiso.

Analogamente, parecchi secoli prima, si dovè formare poco fuori della cinta romana di Bologna la *Jerusalem* ricordata già nelle carte Carolingie; che poi in parte distrutta, in parte ricostruita dopo il millennio, ci resta tuttora nel gruppo di chiese detto la Basilica Stefaniana.

In uno studio recentissimo, il can. F. Lanzoni di Faenza, dotto scrittore di cose agiografiche, comparando con perspicace critica la forma primitiva della Jerusalem bolognese colla iconografia dei monumentali edifizii costruiti da Costantino a Gerusalemme sui luoghi del sepolcro di Cristo e del Golgota, descritti da Eusebio e da altri nel IV secolo, distrutti dai Parti nel 614, ha concluso che il Santuario edificato qui dagli antichissimi vescovi bolognesi, non solo per le reliquie

(1) Selvatico, *Guida di Venezia*, pag. 148-149.

(2) Per l'origine del Santuario di Fierbois vedere la prefazione di Marius Sepet alla « *Vie de S. Catherine d'Alexandrie* par Jean Mielot l'un des secrètaires de Philippe le Bon duc de Bourgogne » (Mss alla Bibliot. di Francia n. 6440. Anciens fonds français) edita a Parigi da G. Hartrel, 1881. — L'episodio di Giovanna d'Arco risulta dal Processo nella pubblicazione fattane da Quicherat (tom. I, pag. 76).

di Terra Santa portatevi doveva allora essere considerato come un ricordo di Gerusalemme, ma perchè veramente costruito ad imitazione del gruppo Costantiniano. Infatti nella ricomposizione grafica datane dallo Schik, una Basilica circolare detta *Anastasi* che racchiudeva il *tegurium* o sepolcro di Cristo, allacciavasi colà mediante una gran corte a peristilii *(locus subdivanus)* al *Martirion* o *ecclesia maior Crucis* eretta sul Calvario. Colla quale disposizione è facile riconoscere quanta analogia abbia ancor oggi il gruppo bolognese benchè della nostra antica *ecclesia Crucis*, ricordata nelle carte, l'attuale chiesa della Trinità non serbi quasi più traccie (1).

I Benedettini, antichi custodi della *Jerusalem* bolognese, nel secolo XI restaurandola e riedificandola dopo l' ultima irruzione di gente nordica detta degli Ungari, essi che con novello fervore si erano dati appunto in quei secoli XI e XII alla visita di Palestina, continuarono nel proposito di mantenervi l'aspetto imitativo dei santuari di Gerusalemme, quali per altro eransi nel frattempo modificati dopo la perdita delle primitive basiliche Costantiniane.

È quasi certo che le cose si svolsero con tale procedimento. E basta osservare l'attuale mole figurativa del Santo Sepolcro entro il nostro tempio ottagonale antichissimo e lo stile romanico un po' ultramontano che mostra per convincersi come essa sia una netta reminiscenza della mole ricostruita sul Santo Sepolcro in Gerusalemme dopo l'ingresso dei Crociati, quella appunto che poterono aver veduta i Benedettini e la gente nostra reduce dai passaggi in Oriente nei primi secoli dopo il millennio.

L'ingenuità della folla e la tendenza continua a dissipare e abbreviare che è nei parlari delle moltitudini ignoranti e emozionate finirono ben presto per iscambiare la finzione colla realtà e nella *Sancta Jerusalem* Stefaniana le pie donne si genuflettono tuttavia davanti la colonna, messa assieme con frammenti romani nel secolo XII, come se fosse realmente la colonna a cui Cristo fu legato anzi che una memoria di quella.

Così a Mont'Ovolo la cima commemorativa della vetta sinaitica dove gli angioli posarono il corpo di Caterina divenne, nella leggenda, propriamente quella stessa; e l'umile piccolo sarcofago di macigno imitativo dell'urna di marmo coperta di drappo d'oro entro cui Fra Nicolò da Poggibonsi, il Sigoli, il Frescobaldi, il Pigafetta e tanti altri assai prima di loro ebbero visto al Sinai il capo olezzante della santa Alessandrina, divenne nè più nè meno il sepolcro autentico di lei.

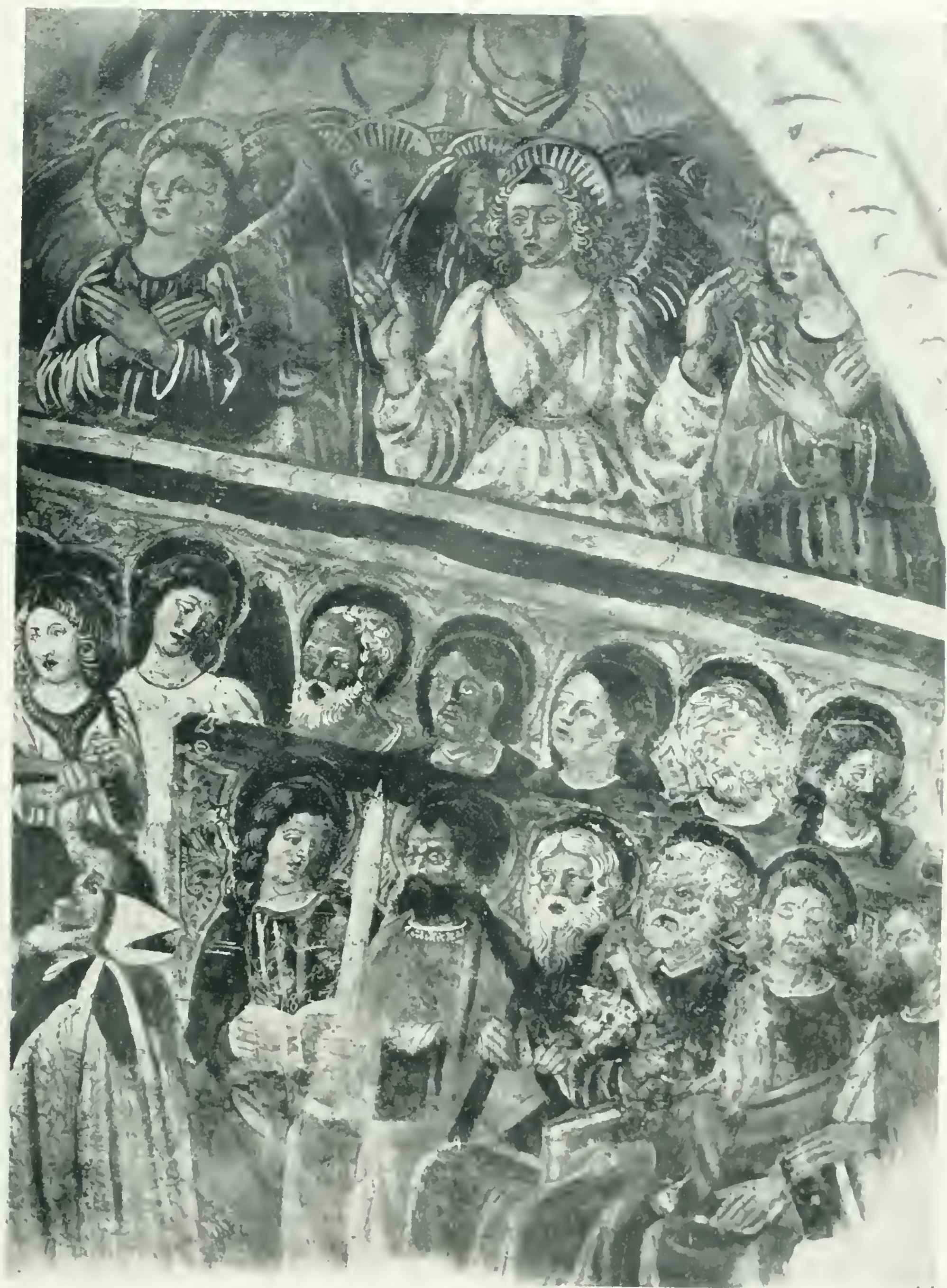
Il piccolo sarcofago di Mont'Ovolo è vuoto ora. Ma da un inventario del 1724 all'Archivio Capitolare di Bologna rilevasi che là sù serbavansi *reliquie* di S. Caterina e di Sant'Acazio, fratello di lei.

Inoltre pretesi avanzi del *velo* o della *sindone* di Caterina esponevansi li 25 novembre sugli altari della Cattedrale fino dal secolo XVI che forse provenivano da Mont'Ovolo. Certamente queste e quelle reliquie furono distrutte, come tante altre, pei saggi decreti di Benedetto XIV, poichè dopo non ne è più parola e financo il *coro solenne* del 25 novembre non si celebra più.

Ma quando precisamente e da chi possa essere stato fondato a Mont'Ovolo il santuario votivo e imitativo di quello del Sinai, che ha dato origine alla leggenda, rimane mistero. Se la nobile famiglia che fece dipingere la cappella di S. Caterina a mezzo il secolo XV, e vi si fece rappresentare in *ex voto*, avesse lasciato indizio

(1) Lanzoni Francesco, *S. Petronio vescovo di Bologna nella storia e nella leggenda.* Roma, F. Pustet. 1907, pag. 103 e seguenti.

del suo nome; ciò forse offrirebbe un qualche filo per risalire ai più antichi patroni o fondatori del piccolo ma singolare santuario.



Mont'Ovolo. — Chiesa di S. Caterina — Particolare del Paradiso.

Nel periodo feudale, prima ancora che il Comune di Bologna prendesse a formarsi un territorio, una parte della montagna bolognese dipendeva dalla contea del Mugello o di Montecarelli; un'altra dalla contea di Prato e Mangone, tenuta dagli Alberti. La signoria di questi, scendendo da Castiglione, Baragazza, Piano del Voglio,

Sparvo, Bruscoli, Bargi, Creda, Vigo spingevasi lungo il Reno e lungo la Limentra fino ai castelli di Savignano e di Vimignano, cioè fino alla confluenza dei due torrenti, dove ora sorge la Rocchetta fantastica del Mattei. Tutti quei castelli aveano lor proprii *cattanei* ma che pagavano tributo agli Alberti. Ai confini bolognesi della Contea di Prato si attaccava quella di Panico, estesa ai contraforti fra Savena e Reno, e con alcuni castelli anche sui monti tra Vergato e Praduro sulla sinistra del Reno. A quanto pare, i conti di Panico, ai tempi migliori del regime feudale e forse anche nei secoli XII e XIII, erano stati ed erano *valvassi* agli Alberti di Prato (1).

Epperò Mont'Ovolo, benchè in giurisdizione della Chiesa di Bologna, trovavasi accerchiato dalle signorie dei feudali di Prato e di Panico, e dei loro valvassori che tenevano le minori castella.

Rilevasi anzi da alcuni documenti all'Archiv. Capitolare che nel 1265 un Giacomuzzo di Maghinardo conte di Panico si era abusivamente fatto investire del possesso della chiesa di S. Maria di Montovolo; possesso che fu rivendicato dal Capitolo mercè un ricorso a papa Clemente IV. Il quale tentativo dei Panico di aggregarsi per via ecclesiastica quelle chiese può significare molte cose, non escluso un patronato che sopra di esse potessero vantare per lavori e riparazioni eseguitevi (2).

Quantunque la rete feudale nel sec. XII cedesse già, qua e là, alle spedizioni e ai bandi del Comune, e il moltiplicarsi in Bologna delle torri gentilizie, provi come la discesa dei vecchi signori cominciasse presto, non è men vero che anche per molto tempo questi *magnati* tennero i loro nidi forti di montagna per vivervi in più spirabil aura. Il castello di Panico non fu distrutto dai bolognesi che nel 1305, e ancora quei fieri signori non poterono subito essere snidati dal ridotto inaccessibile che aveano costruito sulla vetta di Cantalia, accanto la chiesetta di S. Caterina.

Che alcuno di quei feudali signori, vicini a Montovolo, fosse ai passaggi in Palestina è probabile, ma non consta storicamente. È notevole fatto che in casa Alberti la Santa Caterina d'Alessandria ebbe culto tradizionale. I ricercatori delle preziosità artistiche, solinghe e sparse in Toscana conoscono la cappella di S. Caterina nel Piviere dell'Antella; tutta vestita di squisiti affreschi per mano di Spinello Aretino, il quale vi dipinse con mirabile finezza le istorie della fanciulla Alessandrina (3). A edificare quella cappella, a volerla così istoriata furono Iacopo e Benedetto di Alberto Alberti, che vivevano alla metà del sec. XIV; uomini che ebbero gran valore, dei quali il primo fu anche capitano di parte Guelfa in Bologna e il secondo pellegrinando ai luoghi Santi morì a Rodi.

Da Bologna e dal suo contado si partì per la prima Crociata (1096-1100); ciò è ricordato dai nostri storici. Ma fu solo al *terzo passaggio*, fra 1217 e 1221, che i bolognesi parteciparono in numero ragguardevole; il Comune aiutando la spedizione con forti somme e le due collettività di *magnati* e di *popolo* partendo ognuna con proprii capi. E nel *Registro Grosso* all'Archivio di Stato non pochi

(1) RUBBIANI ALFONSO, *L'Apennino Bolognese nel medio evo* (Guida dell'Apennino bolognese edita dalla Sezione Bol. del Club Alpino Italiano).

(2) Archivio Capitolare Metropolitano, Bologna, fascicolo III, n. 32.

(3) PASSERINI, *Gli Alberti di Firenze*. Genealogia storica e documenti. Firenze, 1869, coi tipi di M. Cellini.

Id., Tavole sinottiche delle pitture a fresco fatte eseguire dalla famiglia Alberti in Santa Croce a S. Miniato e a Santa Caterina dell'Antella, Firenze, ed. Cellini, 1869.

sono i documenti che vi si riferiscono, pubblicati anche dal Savioli negli *Annali* (1). Fu la Crociata bandita sotto Innocenzo III e capitanata da Giovanni di Brienne. I bolognesi prendono parte all'assalto vittorioso di Damietta, e la città vinta è divisa dagli arbitri fra essi e i crociati Lucchesi. Parecchi traggono là anche le loro mogli e morendo ne raccomandano il corpo alla fede dei compagni d'armi. Tutto ciò risulta da documenti sincroni. E molti nomi vi sono citati. Ma a quell'epoca i cognomi gentilizii non sono fissati, e riesce difficile riconoscere i casati di quei guerrieri che appaiono firmati o ricordati negli atti pubblici rogati là a Damietta. Forse un'indizio di gente signorile del contado feudale può trovarsi nei parecchi che vi si dicono di Riosto, di Ponteclo, di Galiano, di Campeggio, di Monte San Pietro, e può notarsi ancora che spesso le famiglie nobili, venendo in città, vi erano indicate non sempre dai castelli d'origine o di loro proprietà ma con un patronimico o con un sopranome. In ogni modo la presenza nella schiera crociata bolognese d'uomini di parte imperiale basta a provare che vi erano, a fianco dei *merzari* di città, dei *milites* e dei *cattanei* o castellani della montagna feudale.

Tutto questo può essere ricordato per non escludere, come dissi, la probabilità che degli Alberti e dei Panico, qualcuno fosse a quel passaggio bolognese e toscano in Oriente, e reduce alle proprie castella attorno a Mont'Ovolo portasse da Damietta, abbastanza vicina al Sinai, il voto o l'impressione da cui ebbe prima origine il santuario imitativo di S. Caterina in Valle di Reno. Ma la storia ha silenzi che non si vincono, e accanto ai quali la critica può appena accendere qualche ipotesi come deve non ispegnere i lucignoli fumanti delle leggende popolari.

Quel *terzo passaggio* condotto dal Brienne languì ben presto e Damietta fu ripresa dai Soldani. Dovettero i nostri rimpatriare alla spicciolata, negli anni dopo il 1220. Niuna notizia è nelle cronache di un ritorno collettivo. Appena si sa da un testamento di Barzella *mezzano*, che egli mandò le sue armature in *ex voto* a S. Maria degli Alemanni fuori Porta Maggiore (2). Ma un gentile avanzo di quella rude lunga e agitata spedizione rimase in Bologna; il corpo di una fanciulla, Bianca, figliuola appunto del re titolare di Gerusalemme, il Giovanni di Brienne. Tornando di Soria e sbarcata a Brindisi colla sorella Isabella, vide quivi nel 1235 le nozze di questa con Federico II, il grande imperatore Svevo, il padre di Enzo; e ritornava in Francia quando in Bologna « la morte di repente mutò il suo viaggio alla patria in quello al cielo » come dice l'epitaffio quasi nascosto negli anditi della nostra Cattedrale dove fu tumulata e del quale niuno parlò mai prima d'oggi (3).

Tutto l'anno resta silenzioso e deserto il piccolo altopiano di Mont'Ovolo colle sue chiesette antichissime. Solo ai primi giorni di settembre, dai 6 ai 10, da tutto l'Appennino bolognese, vicino e lontano, la gente va in folla lassù, per la sagra della Madonna e per la fiera. Processioni salmodianti cogli stendardi, interi armenti di bovi, comitive di pellegrini e di mercanti salgono la montagna di misteriosa istoria, che in quelle notti brulica di lumi, risuona di muggiti, di canti e di campane. Anche quel gran convegno sacro e commerciale del settembre ha origini che si perdono nella notte dei secoli. La fiera si faceva già da tempi immemorabili

(1) Savioli, *Annali di Bologna*, vol. II, parte I e II. Nei Documenti il Savioli pubblica tutti gli atti che si riferiscono al passaggio dei bolognesi in Terra Santa condotto da Giovanni di Brienne, traendoli dal Registro Grosso dell'Archivio di Stato in Bologna. Archivio del Comune

(2) Il Savioli, negli *Annali di Bologna* (vol. II, parte II, Doc., pag. 410) pubblica il testamento di Barzella fatto in Damietra li 23 dicembre 1219 sotto la tenda, traendolo dall'Archivio Ferrara.

(3) Houillar De Breolles, *Storia Diplomatica di Federico I.*

nel sec. XV, come risulta da un Privilegio all'Archivio Capitolare, confermato poi nel 1756 da Benedetto XIV. Ed era *fiera libera*, a cui dal Capitolo nel 1756 (1) e dai popoli di Vigo, Verzone, Vimignano, Savignano « congregati in arringo là presso Pieve di Vigo » nel 1791, non volevasi alcun intervento « di squadriglie di birri della Curia laicale » (2).

A mezzo il secolo XIII era già antico il ponte che a Riola, alle falde di Mont'Ovolo cavalca il Reno, e negli *Statuta Civitatis Bononie* del 1245-1267 è un giuramento del *Podestà della montagna* di Casi, Belvedere e Monghidoro che obbligasi a ricostruire un pilone rovinato e a fare contribuire all'opera tutti gli abitanti fra Setta e Reno, compresi i *nobili* (3). La quale cura, prova l'importanza di quel guado e della via che anche a Mont'Ovolo conduceva.

In quei giorni di Settembre la leggenda della gran strage antichissima di pagani, dicono gli uni; di cristiani dicono gli altri; del corteo d'angioli che depone sulla cima il corpo di S. Caterina, della vittoria o del martirio di S. Acazio suo fratello o sposo, della sepoltura di lei nella cappella, del velo indarno insidiato dalla bufera demoniaca salita sù per la rupe dell'Alberone; la doppia leggenda di Mont'Ovolo è raccontata dai vecchi ai fanciulli, sempre varia di fronde e di fiori, sempre costante e ferma nel suo ceppo secolare.

Bologna, 1908.

Alfonso Rubbiani.

(1) L'epitaffio è del tenore seguente: *Blanchae Virgini Joannis Breni Hierosolymitani Regis Filiae Galliani repetenti iter mors ad superos avertit Bononiae VII idus octobris MCCXXVI. In basilica tumulatur.*

In lettere romane scolpite sopra una lastra di marmo greco è certamente una memoria rinnovata nel sec. XVII del primitivo epitaffio. Anche la forma letteraria indica un rimaneggiamento del testo antico; ma il pensiero del mutato viaggio di Bianca deve essere del contemporaneo epigrafista. Forse il marmo è il primitivo essendo di greco, e dovrebbesi osservarne l'esergo.

(2) Archivio Metrop. Bologna. Vedi Montovolo, XVIII, m. 6.

(3) *Statuta Comunis Bononiae*, 1245-1267, lib. I, rub. XV. Vedi l'edizione degli Statuti, fattane dal Frati.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

AI LETTORI DEL BOLLETTINO D'ARTE

Avviando il Bollettino d'Arte verso il terzo anno di vita, l'Editore non può che ricordare il programma per la cui attuazione la Rivista venne fondata e diffusa.

Pubblicazione di opere d'arte sconosciute, nuove illustrazioni di quelle già note, monografie su artisti rappresentati nelle collezioni artistiche dello Stato e su monumenti di ogni regione d'Italia, notizie di acquisti, di restauri, di scoperte, di doni, di esposizioni, di riordinamenti, in una parola tutto quello che riguarda la migliore conoscenza e la conservazione del patrimonio artistico nazionale fu e sarà materia del Bollettino d'Arte. Il quale, mentre trae prestigio e autorità dalle cure continue che ad esso prodiga la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, rispecchia l'attività dei più noti archeologi e critici d'arte, italiani e stranieri, e, senza preconcetti, accoglie liberalmente il frutto di ogni ricerca e l'espressione di ogni tendenza, purchè serenamente indirizzate agli altissimi fini della scienza.

Con questo programma, incoraggiato dalla fiducia del Ministero della Pubblica Istruzione e dal consentimento degli studiosi, l'Editore si propone di curare sempre più la veste esteriore della Rivista, mentre la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti continuerà ad accrescerne con forze sempre nuove l'importanza sostanziale e scientifica.

Nessuna spesa sarà risparmiata per offrire ai lettori un materiale illustrativo sempre nuovo, e tutti i progressi della foto-meccanica e delle arti grafiche verranno quotidianamente messi a contributo per raggiungere l'eccellenza nelle riproduzioni.

Volendo poi in qualche modo fino da ora mostrare la sua gratitudine ai fedeli lettori della Rivista, l'Editore offre ai primi quattrocento abbonati, **come premio del tutto gratuito**, un magnifico volume, riccamente illustrato, nel quale il D.r Luigi Serra, Professore di Storia dell'Arte nei RR. Licei di Roma, studia la vita e le opere del **Domenichino**.

Questo importante libro, che illumina di una luce nuova il più alto rappresentante della pittura italiana nel secolo decimosettimo, per i non abbonati al Bollettino verrà messo in vendita al prezzo di Lire **Quindici**.

L'EDITORE.

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA



ITALIA	per un anno . . .	L. **25** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **2 50**	»	»
ESTERO	per un anno . . .	L. **30** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **3** —	»	»



Copertina per le annate 1907 e 1908 in tela inglese con impressioni in rosso del fregio sul piatto — L. **3** cadauna.



Avvertiamo i nuovi abbonati che sono disponibili presso l'Editore ancora poche annate 1907 del BOLLETTINO D'ARTE al prezzo di L. **12** ciascuna.

Roma 1908 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.



Fig. 1. — Frammento d'un *pithos* di Priniá.

DI UNA CITTÀ ELLENICA ARCAICA SCOPERTA A CRETA DALLA MISSIONE ITALIANA (1).



OTISSIMO è ormai come i recenti scavi a Knossos, a Phaestos, ad Haghia Triada e in varie altre località della parte centrale ed orientale di Creta (Koumasa, Gourniá, Pseira, Mochlos, Paleokastro), con la scoperta di palazzi di città e di necropoli abbiano gettato splendida luce su tutto quell'antichissimo periodo di civiltà cretese, il quale durando più millenni, dall'età della pietra giunge fino al tramontare del primato politico e artistico che tenne Creta sui paesi dell'Egeo ed a cui la tradizione riconnette i nomi leggendari di Minos e di Dedalo. Di tale civiltà si può dire che noi conosciamo ora tutte le fasi, tutte le manifestazioni, ma non è così per il periodo seguente, per il periodo di transizione fra l'epoca cosiddetta minoica e l'età ellenica arcaica. I primi effetti, le prime vicende della penetrazione e della colonizzazione dorica in Creta e gl'inizi dell'arte arcaica la quale, passando poi nel Peloponneso, dà le prime ispirazioni alla stessa arte del continente ellenico, sono a noi note ancora imperfettamente. Infatti del periodo geometrico, oltre alla cittadella e alle tombe di Kavousi, si sono scoperti soltanto depositi funerari a Kourtes, a Panaghiá, ad Anopolis ed in altri centri di secondaria importanza; e, per il periodo seguente, sebbene gli splendidi trovamenti dell'Antro Ideo, di Praesos, di Paleokastro ci facciano già concepire un'alta idea della toreutica e della coroplastica cretese, arcaica e insieme ad altri monumenti e iscrizioni arcaiche di Gortyna, Goulàs, Axòs, ecc., forniscano dati impor-

1) Pubblicando questo rapporto preliminare sugli scavi sinora fatti a Priniá nel *Bollettino d'Arte* del Ministero che ha fornito la maggior parte dei mezzi impiegati ad eseguirli, ricordiamo quanto la Missione debba al benevolo interessamento dell'on. Ministro Rava, pel quale alla Missione stessa fu pure assicurato il contributo della R. Accademia di Torino. Non meno efficace è stato il concorso del Ministero degli Affari Esteri, della R. Accademia dei Lincei, del R. Istituto Veneto, della R. Accademia di Napoli, e, da parte privata, quello di due illustri scienziati italiani, il prof. E. Lattes e il sen. D. Comparetti.

tanti per la storia, per la religione e per l'arte di tale epoca, tuttavia ancora molto restava da conoscere in altri campi dell'arte, specialmente in quello della statuaria. Il tronco di una statua in *poros* trovato ad Eleutherna, se già poteva riferirsi alla scuola celebrata dalla tradizione come scuola di Dedalo, tuttavia non ba-



Fig. 2. — Strada dal villaggio all'acropoli di Priniá.

stava a giustificare la fama dei successori ed allievi del leggendario maestro, dei cosiddetti Dedalidi ai quali si attribuiva una parte tanto notevole nelle origini della scultura ellenica primitiva. Esplorare una località che appartenesse appunto al periodo di transizione fra la cultura minoica e quella ellenica, donde si potessero sperare trovamenti di sculture arcaiche, era dunque impresa del più grande interesse e perciò la nostra Missione, condotti quasi a termine i grandi scavi di Phaestos

e di Haghia Triada, nel 1906 rivolse le sue indagini all'acropoli di Prinià, per la quale, fin dal 1899, aveva ottenuto riserva di scavo dal Governo Cretese.

L'acropoli di Prinià, così detta dal nome del più vicino paese in provincia di Malevisi (Fig. 2), trovasi quasi al centro dell'isola, sull'estreme propagini orientali



Fig. 3. — Fianco settentrionale dell'acropoli di Prinià.

della catena dell'Ida, fra i territori di Knossos e di Gortyna. La sua massa rocciosa si erge solitaria, circondata su tre lati da valli profonde e termina in alto con una spianata di forma quasi triangolare che la gente del luogo chiama oggi Patela, (Πατέλα cioè nuda distesa).

Larga fino a 235 metri sopra un'estensione di 560 metri da est ad ovest, la Patèla si presentava come una posizione singolarmente forte e sicura, donde era

facile difendersi e dominare. Alte pareti di roccia a picco (Fig. 3), ciglioni scoscesi, sproni rocciosi che si protendono all'infuori a guisa di torri (Tav. I) costituiscono i fianchi quasi inaccessibili dell'altura, da cui verso nord si scoprono l'intero regno Knossio e il mare cretese con l'isola di Dhia fino alle Sporadi meridionali.

Di là si domina la più diretta ed importante linea di comunicazione dal territorio di Knossos e dal mar cretese a Gortyna, a Phaestos, al mare Libico.

Due strade moderne, provenienti da Candia, passano l'una a nord, l'altra a sud della Patèla e certo la prima almeno corrisponde ad una strada antica, poichè traversa Raukos (San Mirone) ed altre antiche località e, poco prima di giungere alla Patèla, ha sul fianco destro due tombe a camera, forse ellenistiche, intagliate nel masso. Da questa strada, là dove s'avvicina all'angolo nord-ovest dell'acropoli, ha origine l'unico sentiero per cui si possa salire alla Patèla, sentiero ripido e disagevole, in parte sostenuto da massi ciclopici, difeso da roccie sopraelevate ai suoi fianchi.

Una cinta murale non si conserva intorno all'altipiano e forse non vi fu mai, però avanzi di poderosi muri a blocchi irregolari si osservano ancora in qualcuno dei punti meno sicuri, a nord, e sull'alto di una gola incassata fra due masse rocciose ad ovest.

Sulla Patèla prima ancora degli scavi si vedevano qua e là avanzi di costruzioni non bene identificabili, tagli nel vivo masso a forma di sedili o di vani rettangolari, grandi macère e tumuli di pietra che certo provenivano da edifici antichi crollati o demoliti. Inoltre nei lavori campestri a più riprese si erano trovati lassù antichi oggetti: idoli in terracotta e vasi dipinti, dei quali non si sapeva se piuttosto appartenessero al periodo miceneo o al proto-greco; frammenti di grandi giarre con ornamenti impressi o rilevati, in cui si poteva studiare tutto uno sviluppo artistico dalla maniera micenea a quella del maturo arcaismo greco. Primo l'Halbherr nel 1894 e poi alcuni dei suoi discepoli che visitarono la Patèla e fecero ricerche nel vicino villaggio di Prinià, notarono frammenti di vasi e figurine fittili, pezzi di sculture architettoniche in pietra tenera e iscrizioni vergate in caratteri arcaici, simili a quelli delle più antiche iscrizioni di Axòs e di Eleutherna (1). Erano dunque evidenti le tracce di un'antica città la quale dall'età micenea ebbe vita almeno fino all'età arcaica, se non pure al periodo ellenistico cui sembrano appartenere le due tombe situate sulla strada dirimpetto all'acropoli.

Gli scavi della nostra Missione, più volte dilazionati a causa dei precedenti impegni a Phaestos e ad Haghia Triada, si poterono finalmente iniziare nell'estate del 1906 e con felice successo si sono continuati durante i mesi di luglio-agosto 1907 e 1908 (2), sebbene in tale epoca i venti del nord di consueto battano furiosamente la spianata. Così ha cominciato a tornare in luce la vetusta città della Patèla, con la sua fortezza, con numerose case private, con sacelli, con un tempio insigne per le sculture che lo decoravano.

*
* *

Tracce di spessi muri e grandi blocchi allineati nella regione occidentale della Patèla già l'Halbherr credette appartenessero al palazzo dell'*ἄναξ* o ad un sistema

(1) Fra i primi il Taramelli scrisse di Prinià in *Mon. Ant.*, IX, c. 328 e segg., figg. 13-16.

(2) Per le prime notizie sommarie sugli scavi di Prinià vedi *Ausonia*, I, p. 117 e segg.; II, c. 101 e segg.; *Rendic. Acc. dei Lincei*, XVI (1907), p. 301; *Boll. d'Arte del Ministero P. I.*, I, 8, p. 26 e segg.; *Παναθήναια*, 31 ottobre 1906, p. 62 e seg.; 15 novembre 1907, p. 90 e seg.; *Journal of Hellenic Studies*, XXVII (1907), p. 290 e seg.; *Archäolog. Anzeiger*, 1908, 2, c. 124 e seg.; il *Marzocco* di Firenze, 1908, n. 33.

di fortificazioni (1). Gli scavi ci hanno mostrato che infatti appartengono ad una fortezza (Tav. II) posta a difesa di quel solo fianco dell'acropoli, di cui è meno difficile l'accesso pel sentiero innanzi descritto. All'esterno la fortezza si presenta come un grande edificio quadrato, perfettamente orientato, con una torre quadrangolare su ciascun angolo, con muri perimetrali spessi da m. 2,30 a m. 2,60, lunghi oltre m. 41, senza computare la sporgenza delle torri. Vi si entra per un solo difficile passaggio attraverso la torre di sud-est.

Alcune trincee scavate dentro al recinto e lungo tutto il perimetro interno hanno incontrato dappertutto avanzi di muri meno spessi e più trascurati di quelli esterni, incrociantisi ad angolo retto e formanti diversi vani coperti da tetto a grossi tegoli ed embrici di terracotta. Lo strato continuo di questi tegoli ed embrici, che si trova così dentro come fuori del recinto, c'indica chiaramente che non solo i vani interni, ma anche le torri dovevano essere coperte dal tetto.

I vani interni non erano addossati ai muri di cinta; soltanto qualche muro si diparte da essi e all'angolo sud-ovest trovasi un pavimento a coccio pesto, ma del resto fra detti vani e la cinta rimane un intervallo che doveva essere scoperto; infatti nei muri settentrionale ed occidentale, poco sotto il piano interno, sono praticate delle aperture rettangolari per lo smaltimento delle acque piovane. Caratteristico è uno di tali canali a sesto triangolare formato da blocchi tagliati obliquamente nei lati vicini, ma non accostati al vertice, sul quale incombe un blocco di grandi dimensioni. È questa una forma architettonica che ci richiama a costruzioni assai antiche (come la porta dei leoni a Micene e le gallerie di Tirinto), persiste in età ellenica (come si può vedere in una posterula delle mura di Aptera (2), nelle porte di Messene e di Assos), e trova riscontro altresì nel genere di copertura delle grandi tombe della Creta Minoica (tomba reale d'Isopata presso Knossos (3)) e dell'Etruria (tomba Regulini-Galassi).

I muri, fondati sul terreno vergine, si conservano solo per un'altezza massima di circa due metri, cosicchè non possiamo formarci un'idea esatta della loro parte superiore. Le torri, meno quella a sud-est, non avevano alcuna porta al piano terreno; il loro basamento era interrato fino al livello di un piano più alto circa m. 1,20 rispetto a quello dell'interno della fortezza, donde si accedeva ad esse per mezzo di gradini che si conservano ancora all'angolo nord-est. Praticabili erano dunque le torri nella parte superiore, e, considerata l'ampiezza della loro base e la solidità della loro costruzione, non sembra improbabile che comportassero più piani, siccome si vede in altre cinte murali per esempio di Pesto, di Messene, e s'innalzassero al disopra delle mura le quali, avendo uno spessore tanto considerevole, potevano pure esser praticabili superiormente.

Le mura hanno le faccie interna ed esterna costituite da blocchi rozzamente squadrati di piccole dimensioni (in media cm. 25 × 35), disposti regolarmente a file orizzontali in cui trovansi inframezzati alcuni blocchi più grandi. Nel mezzo invece sono fatte a sacco, riempite cioè con sassi irregolari e terra. Nelle torri predominano i blocchi grandi che rafforzano gli angoli e nei tratti intermedi sono combinati in modo irregolare con pietre più piccole (Fig. 4). Le bozze grandi hanno una bugnatura pronunciata e quelle angolari presentano uno spigolo verticale vivo

(1) *American Journal of Archaeology*, vol. V (190) p. 300 e segg.
(2) Savignoni, *Monumenti Antichi*, XI, c. 289, fig. 2.
(3) Evans, *The prehistoric tombs of Knossos*, p. 138, fig. 121.

e netto, siccome si riscontra nelle belle costruzioni isodome di epoca ellenica in Creta stessa e altrove.

La fortezza di Prinià per la sua pianta non trova, ch'io sappia, alcun perfetto riscontro in suolo ellenico, ma fortilizi simili e di epoca poco diversa esistevano, oltrechè in Creta stessa (1), anche sulle coste del continente ellenico e delle isole dell'Egeo (per esempio nell'Argolide e nella Megaride; ad Astipalea, ad Amorgos, a Ceos, a Tenos). In Creta però tali fortificazioni, trovandosi nell'interno dell'isola, più che a difesa contro incursioni straniere dalla parte del mare, dovettero sorgere a causa delle feroci lotte interne fra città e città sempre coalizzate le une contro le altre. Una ghianda missile col nome dei Gortini, trovata dentro la fortezza di Prinià, fa pensare ad un assalto da questa sostenuta contro la potente città vicina.



Fig. 4. — Torre nord-est della fortezza di Prinià.

Così il tipo della costruzione, come i materiali in essa impiegati e le suppellettili rinvenute fra la terra che la colmava, ci forniscono indizi intorno all'epoca in cui la fortezza fu eretta e utilizzata. Il tipo della costruzione, a parte la predominante regolarità nella squadratura delle pietre, è molto simile a quello delle case private e dei tempi che abbiamo scoperto sulla stessa acropoli e che debbono appartenere ad epoca arcaica, avendo dato soltanto materiali riferibili a quell'epoca. E veramente di tipo arcaico apparisce anche la struttura a sesto acuto del canale aperto attraverso il muro perimetrale ovest della fortezza. Nella costruzione furono inoltre impiegati materiali i quali mostrano decisa impronta arcaica; alcuni restano ancora in opera e sono piccoli blocchi ritagliati da blocchi iscritti più grandi e recanti ancora qualche lettera di tipo ellenico antichissimo, altri provengono certo dalla parte superiore dei muri perimetrali lungo i quali furono trovati, e fra essi ricordiamo un piccolo blocco, pure ritagliato da altro più grande, su cui era

(1) Cfr. per es. il fortilizio presso Selino in Savignoni, *Mon. Ant.*, XI, p. 387 e segg., fig. 72.

graffita una figura di donna con le mani protese (1), e due stele funebri in calcare, frammentarie, ornate del pari con figure graffite.

L'una conserva la parte inferiore della stessa figura muliebre del blocco sopra ricordato (2). Sull'altra si vede un'oplita che s'avanza verso sinistra e di fronte a lui un personaggio rappresentato in piccolissime proporzioni, con le braccia alzate in atto di supplica e quasi di adorazione (Fig. 6). Anche questa stele è graffita, ma ai contorni delle sue figure è dato risalto per mezzo di doppia linea e tutta la rappresentanza riceve maggior vivacità dalla colorazione, della quale fanno testimonianza alcune traccie di color rosso. Del guerriero si conserva soltanto la metà inferiore con parte dello scudo rotondo, di sotto al quale, sulle gambe difese da schinieri, appariscono delle nervature che convergono in basso indicanti i muscoli o gli svolazzi della lorica. A sinistra delle due figure, parallela al margine della stele, si può riconoscere parte dell'asta, appartenente alla lancia o alla bipenne che il guerriero impugnava verticalmente con la destra. La rappresentanza dunque si riconnette strettamente con quella delle stele proto-greche e proto-etrusche esibenti il tipico eoplita soprattutto richiama alla nota stele di Lemnos (3) e alla stele di Vetulonia, dove si vede un guerriero di tipo pelasgico con elmo in capo, scudo rotondo nella sinistra e bipenne nella destra. In una replica della stele di Prinià si conserva la parte superiore del guerriero (4).



Fig. 5. — Stele in calcare con guerriero graffito.

Dopo quanto il Milani ha scritto intorno alle stele figurate e agli *Heroes* (5), non può cadere dubbio intorno al significato delle figure; rappresentano il defunto eroizzato come vincitore del nemico, il quale sta supplice davanti a lui. Appunto perchè il defunto è concepito come il guerriero per eccellenza, come l'*Heros* nel concetto generico dell'Odissea corrispondente al *Lar* etrusco, il nemico vinto è figurato al suo confronto in proporzioni tanto minori, come nei monumenti egizi i nemici vinti rispetto alla figura del Faraone, o i mortali rispetto alla divinità nelle rappresentanze elleniche arcaiche (6).

Ma, oltre le iscrizioni e le figure arcaiche incise su pietra, la fortezza ha pure fornito iscrizioni greche più recenti, di cui alcune possono scendere fino a tarda epoca ellenistica, e così del pari i fittili in essa rinvenuti appartengono ad epoche

(1) *Ausonia*, I, p. 119, fig. 8.

(2) Una terza stele, graffita col medesimo soggetto, è stata trovata casualmente nell'inverno del 1908 sotto la Patèla, a sud-ovest, dove ritengo esista la necropoli arcaica. La stele esibisce una donna ritta sopra un podio, di profilo a destra, in atto di filare.

(3) *Athen. Mitteilungen*, XXXIII (1908), tav. V.

(4) *Notizie degli scavi*, 1895, p. 305, fig. 18

(5) *Studi e materiali di archeologia e numismatica*, III, p. 197.

(6) Cfr. per es. la nota stele di Khrysapha in Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, I, fig. 111, pag. 234.

diverse. Gli strati nella fortezza non si erano conservati perfettamente distinti, quindi accanto a frammenti di vasi dipinti in stile geometrico e protogreco a vernice bruna opaca su fondo giallognolo o rossiccio, accanto a pezzi di giarre su cui sono stampati motivi ornamentali del repertorio preellenico, come spirali ricorrenti e rosette, accanto a rilievi fittili arcaici, come una testina di Medusa di tipo orrido e uno di quei piccoli busti di stile egizio frequenti in tutti i depositi arcaici cretesi (a Praesos, Goulàs, Axòs, ecc.), si sono pure trovati numerosi frammenti di vasi greci del IV e III sec. a. C. Fra questi alcuni sono di argilla rossiccia, depuratissima, dipinti con bella vernice nera lucente sul genere dei più tardi vasi attici, ma senza figure; altri appartengono a quella classe di vasi ellenistici, completamente verniciati in nero o rosso corallino, ornati talora di figure stampate a rilievo, di quei vasi che somigliano molto ai nostri cosiddetti etrusco-campani. A Priniá v'erano di tal genere tazze eleganti con ansa a nastro e anfore con manichi a tortiglione; l'interno di un vaso recava un mascheroncino a testa di satiro. Notevoli sono pure gli avanzi di un vaso di terracotta giallognola con corpo scanalato e mascheroncini (sileni o satiri?) all'attaccatura dell'ansa, del genere dei nostri vasi fittili volsiniesi imitanti i *vasa caelata*, e i resti di alcune anfore sulle quali è graffito il nome **ΑΘΑΝΑΙΑϹ** e **ΑΘΗΝΑΙΑϹ** con sigma lunato ma con la persistenza della forma dorica. I vasi recanti questo nome potevan fors'anche appartenere ad un luogo di culto o larario della fortezza.



Fig. 6. — Stele in calcare con figure graffite.

Nello scavo della fortezza si è notata un'assenza quasi totale di oggetti in bronzo e tra questi non merita menzione altro che un frammento di robusta lamina, la quale potrebbe aver appartenuto ad uno scudo, ma invece sono assai numerose le armi e gli utensili di ferro: cuspidi di freccia e di lancia, lame di pugnale, asce a due tagli, coltelli, lunghi chiodi ripiegati ad angolo retto che dovevano essere stati ribaditi sopra una spessa tavola di legno, forse anche un portone. Le cuspidi di freccie, triangolari con peduncolo e alette, simili del tutto a quelle deposte come *ἀναθήματα* nell'antro di Giove Ideo, sono di un tipo che era in voga a Creta (a Knossos, Haghios Ilias, ecc.); parecchie di esse, trovate con la punta contorta presso i muri esterni e le torri della fortezza, nonchè la ghianda missile col nome dei Gortini, conservano il vivo ricordo delle lotte colà combattute.

La maggior parte dei materiali trovati nella fortezza ci riportano dunque all'età ellenistica e nulla ci prova che l'edificio sia rimasto in uso anche in epoca posteriore, ma al contrario non mancano, come si è visto, indizi per credere che la sua costruzione rimonti a un periodo anche più antico. Un sicuro *terminus post quem* per tale costruzione ci è fornita dai blocchi in essa adoperati che recano avanzi

d'iscrizioni arcaiche attribuibili alla fine del secolo VII o al principio del VI a. C. Siccome la costruzione stessa presenta alcuni particolari d'una certa antichità e somiglia del tutto a quella degli altri edifici della Patèla, edifici che, salvo poche eccezioni, sembrano non aver servito più tardi dei tempi del maturo arcaismo ellenico, si può credere che la fortezza sia stata costruita all'incirca nel secolo V, in luogo occupato da edifici più antichi (di cui si riconosce qualche avanzo), con materiali tolti in parte da essi e che, come base strategica, sia restata in uso all'epoca ellenistica, allorchè quasi tutti gli altri edifici erano abbandonati e deserti.

*
* *

In tutta la parte centrale e orientale dell'acropoli, a est della fortezza, si è potuta constatare l'esistenza di costruzioni le quali, per la loro pianta e per la suppellettile trovata, sembrano appartenere a case private. Dal lato architettonico tali case sono assai semplici e povere. Se comprendessero uno o più vani, se avessero un piano superiore non si potrà dire con sicurezza se non quando si sarà fatta l'esplorazione completa di un intero quartiere della città.

Che si componessero di più vani è molto probabile data l'esistenza di porte che sembrano interne e la loro somiglianza con altre case contemporanee, composte pure di più vani; ma non credo avessero un piano superiore, sia per la cattiva costruzione dei muri perimetrali, i quali non possono essere stati di troppo elevati, sia a cagione dei venti impetuosi che durante varii mesi dell'anno battono la Patèla così furiosamente, da compromettere la stabilità di edifici con muri a secco molto elevati. La pianta dei vani, in genere rettangolare, non di rado diventa trapezoidale per la convergenza dei muri, dovuta, più che alla intenzione dei costruttori, alla loro imperizia nel costruire.

I vani non sono grandi; uno di quelli rimessi completamente in luce misura m. 6,35 – 6,85 × 2,85 – 3,05.

I loro muri perimetrali sono fondati direttamente sulla roccia, la quale un tempo doveva affiorare su quasi tutta la spianata ed anche oggi si trova ad una profondità variabile da pochi centimetri a metri 1,50 al massimo, nella parte centrale e settentrionale.

I muri sono costruiti a sassi di media grandezza, aventi la faccia esterna rozzamente squadrata a rettangolo, disposti su file orizzontali piuttosto regolari e uniti con fango. Traccie d'intonaco non si conservano. È questo il sitema di costruzione adottato con maggiore o minore accuratezza per tutti gli edifici dell'acropoli, per le case, pei templi, per la fortezza; soltanto questa ha le torri edificate in tutto o in parte con blocchi grandi. I pavimenti sono di terra battuta o di roccia spianata e finora si sono viste lastre di calcare irregolari usate soltanto per una strada o piazzale esterno in vicinanza di un tempio. Piccoli canali di scarico nell'interno delle case stesse sono murati a secco con piccole pietre.

Le porte, in generale larghe, hanno la soglia fatta con lastroni di calcare e gli stipiti son blocchi della stessa pietra. Per gli stipiti di alcune porte esterne, di cui ne restano due sulla china settentrionale, si usarono enormi macigni, spianati in modo da formare i fianchi della porta e le pareti del muro in cui questa è praticata.

In alcune case più grandi trovansi basi di colonne destinate a sorreggere il tetto. Le colonne sono di tradizione minoica, avendo il fusto in legno e la base in pietra. Fra le stesse basi di colonna alcune, a disco emergente da rozzo plinto quadrangolare, somigliano perfettamente a quelle che già si trovano adottate nelle costruzioni più recenti dei palazzi minoici, per es. nella saletta di Phaestos con

banchi decorati a metope e triglifi (1), altri invece sono di tipo più decisamente ellenico arcaico. Una è quadrangolare alla base (m. 0,30 × 0,245) e superiormente ottagonale alt. m. 0,34; da una casa a sud-est); un'altra, trovata nella fortezza, ha una base ottagonale (m. 0,42 × 0,45 × 0,10) da cui si eleva il fusto (alto 0,43) con undici scanalature piuttosto piane che incavate. Quest'ultima ha un interesse speciale, perchè il suo fusto va rastremandosi verso il plinto e così può essere la parte inferiore d'una colonna rastremata in basso sul tipo di quelle micenee e minoiche (2), come potrebbe pur rappresentare una specie di ara pel fatto che superiormente non mostra alcun segno d'innesto con altre parti di fusto.

Il ricordo più sicuro di una peculiare forma architettonica dell'età minoica si riscontra invece in certe pietre di calcare aventi la forma di mezzi dischi, le quali trovansi agli angoli interni delle soglie negli edifici più importanti di Priniá (Fig. 7),



Fig. 7. — Ingresso d'una casa di Priniá.

proprio così come veggonsi sul grande portone d'ingresso al quartiere privato del palazzo di Phaestos (3). Simili basi a mezzo disco, in Priniá hanno superiormente incavi quadrangolari e questi servivano per l'incastro delle travi verticali a cui si adattavano i battenti della porta.

Il tetto delle case in genere doveva essere piano pur secondo la tradizione minoica, la quale era naturale si conservasse a Priniá, dove una tal copertura (a strati di terra impermeabile distesa su frasche e travi orizzontali), si usa tuttora per le case del vicino villaggio come la più adatta a resistere contro i venti impetuosi. Tuttavia le tegole, oltrechè nella fortezza, si trovano pure in alcune case dell'acropoli e precisamente nelle meno antiche, appartenenti forse ad un periodo di parziale rioccupazione del luogo.

(1) Pernier, *Mon. Ant.*, XII, tav. VII, 1.

(2) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, VI, figg. 201, 202; Fyfe, *Painted plaster decoration at Knossos* in *Journal of the Royal Institute Brit. Architects*, vol. X, p. 109, fig. 3.

(3) Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, fig. 19 e tav. V, 2.

La destinazione degli edifici di cui parliamo si rileva anche dalla suppellettile trovatavi, la quale pare sia stata assai povera, per quanto si ammetta che le case fossero spogliate degli oggetti migliori prima dell'abbandono o della distruzione.

Parallelepipedi e fusti cilindrici di calcare, scavati internamente, servivano per bacini e per mortai; pietre trachitiche con una faccia leggermente concava per macine; ciottoloni basaltici per pestelli e lisciatoi. Numerose lastre di pietra locale su cui sono incavati intorno e a traverso profondi solchi convergenti verso un canaletto di scarico, primitivi frantoi per l'olio, indicano il largo uso che, dopo l'epoca minoica, si continuava a fare delle olive. Altre pietre con un profondo incavo circolare servivano per incastrarvi il fondo dei *pithoi* in terracotta che costituivano la maggior ricchezza di queste abitazioni primitive.

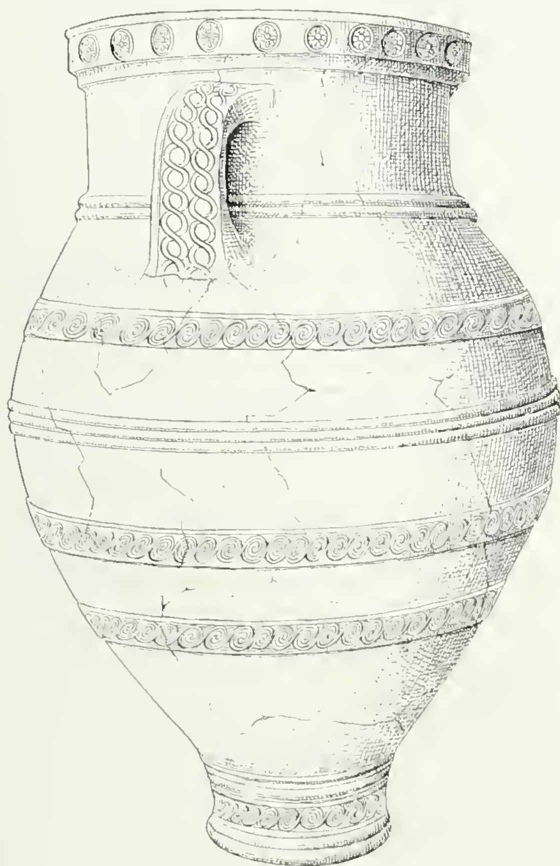


Fig. 8. — *Pithos* trovato in una casa privata.

I *pithoi*, alti quanto un uomo, con le loro decorazioni impresse in rilievo ci forniscono i dati più sicuri per giudicare dell'arte dominante all'epoca delle relative costruzioni. Già il prof. Savignoni in un dotto articolo (1) ha studiato lo sviluppo dell'arte decorativa dei vasi cretesi con rilievi ed ha concluso che tale industria dall'epoca minoica continua fino all'epoca classica, sostituendo in Creta stessa l'industria fiorente altrove dei vasi dipinti con figure.

Nei *pithoi* trovati recentemente a Prinià non mancano decorazioni del repertorio miceneo: fasce orizzontali e ondulate in rilievo graffite a trattini, a spina di pesce a reticolato, a zig-zag; spirali ricorrenti in rilievo o incise; cerchietti concentrici e rosette stampate; però possiamo esser certi che pure i frammenti con tali motivi appartengono a *pithoi* ellenici arcaici. Infatti quelli che si son potuti ricomporre, presentano forme le quali non ricorrono nell'arte micenea, bensì nella ellenica arcaica. Tali *pithoi* hanno corpo ovale, largo collo cilindrico, labbro orizzontale sporgente e larghe anse che scendono verticalmente dal collo sull'omero (Fig. 8).

Mentre nei *pithoi* minoici gli ornamenti sono dipinti o in rilievo, ma sempre di carattere geometrico, nei *pithoi* arcaici, oltre ai suddetti motivi, abbiamo delle vere e proprie rappresentanze figurate: cani che inseguono capre selvatiche, uccelli volanti, sfingi araldicamente affrontate tra palmette ed un altro ornamento che il Savignoni (2) crede un fiore di loto, ma che a me sembra piuttosto un moscone

(1) *American Journal of Archaeology*, vol. V (1901), p. 404 e segg.

(2) Cfr. l. c., p. 410.

stilizzato. Le sfingi a corpo leonino e testa umana sono rappresentate nella caratteristica maniera dell'arcaismo greco, con ali ricurve e con acconciatura del capo alla moda orientale, così come si vedono ad es. sulle corazze in bronzo di Olympia e più tardi sul vaso François. Sembra che i frammenti ornati coi motivi suddetti e con spirali ricorrenti appartengano ad uno splendido *pithos*, di cui un'altra zona mostrerebbe in rilievo corse di bighe e di cavalieri.

Quest'ultimo motivo è uno dei prediletti e più lungamente trattati dai ceramisti cretesi, quindi lo vediamo, attraverso varie fasi, giungere alla perfezione. In uno degli aspetti più antichi, carri e cavalieri sono rappresentati in maniera assai rozza ed infantile; per semplice gusto di riempire gli spazi, l'artista ha posto sotto la biga il cane che insegue la lepre e innanzi al cavaliere e sotto al suo cavallo, gli uccelli volanti; questi alla maniera nota dai vasi a figure nere e da altri prodotti arcaici greco-orientali. L'ornamento che sta fra le bighe e i cavalieri risulta dalla combinazione di palmette con quattro spirali ricorrenti e ci richiama, non meno della biga in corsa e del cane inseguente la lepre, alle rappresentanze delle stele di Micene (1).

In una seconda fase vediamo uno stacco maggiore dai prototipi micenei, un grande progresso di stile e di esecuzione e un notevole sviluppo del concetto figurato; bighe, cavalli, figure d'uomini e d'animali sono espresse con verità e precisione; non più palmette e spirali ricorrenti fra cavalieri e cani, ma tripodi che indicano il premio della corsa (Fig. 1).

Sopra un terzo frammento, purtroppo assai danneggiato, i cavalli delle bighe sono eseguiti con una perfezione tale che quasi oltrepassa le risorse dell'arcaismo più avanzato.

Ma, oltre ai *pithoi*, queste case non offrono che poverissimi avanzi di suppellettili. Alcune tavolette fittili esibenti in rilievo un busto umano con capelli acconciati alla moda egizia, si trovano a Priniá come in quasi tutti i sedimenti arcaici di Creta e forse non sono altro che *ex voto* con l'immagine dell'offerente. Al culto debbono pur riferirsi le piccole figure bovine in terracotta dipinta trovate sulla Patèla (altra sopravvivenza dell'epoca micenea) e un rozzissimo idolo muliebre foggiato a vaso cilindrico, terminante con una testa umana.

In mezzo a numerosissimi frammenti di vasi rustici in terra rossiccia, privi di qualsiasi ornamento e serviti certo ad uso domestico, si riconoscono piattelli e pentole tripodate, piccole ólle, cóppe, colatoi a cono dalle pareti bucherellate, frammisti a fuseruole, piccole piramidi fittili e cilindretti (contrappesi da telaio) con foro al vertice o lungo l'asse.

A Priniá, come nelle altre città cretesi d'epoca ellenica (Goulàs, Praesos, Phaestòs, Lyttos, ecc.), si nota l'assenza quasi completa dei vasi greci dipinti così a figure nere come a figure rosse. In tutta Creta finora si sono trovati soltanto pochissimi vasi greci dipinti del genere più scadente e, fino a prova contraria, si può credere che nell'isola non solo non sia stata in voga l'industria di tali vasi, ma nemmeno ne sia stata attiva l'importazione dalla Grecia. I vasi dipinti provenienti dagli strati arcaici di Priniá sono di due specie:

1. di terracotta rossiccia o giallognola abbastanza fina, dipinti a fondo chiaro e ornamenti geometrici eseguiti con tinta rossa o bruna, sempre opaca, ben diversa da quella micenea, che è lucida e più resistente;

(1) Milani, *Studi e Materiali*, III, figg. 320 e 321.

2. di argilla rossiccia ben depurata, a pareti sottili, coperte interamente di vernice rossa, bruna o nera (ciò dipende pure dal grado di cottura), sempre del tutto opaca e poco coerente. Le forme, piuttosto che greche, sono di tradizione micenea e geometrica; solo con un piccolo *aryballos* globulare comparisce una forma classica.

Dai suddetti generi di vasi dipinti in Prinià si passa senza stadi intermedi alla moda dei vasi finissimi, coperti dentro e fuori di vernice rossa marrone o bruna, lucida, a riflessi metallici e resistente come quella dei vasi greci, aretini, etrusco-campani. Alcuni sono ornati con figurine in rilievo (per esempio con una testina di negro). La presenza di simili vasi ellenistici e di tegole fittili in alcune case dell'acropoli, ci dimostra che una parte dell'abitato ivi continuò a sussistere contemporaneamente con la fortezza e ne subì le stesse sorti. In quelle case infatti, come nella fortezza, si sono trovate cuspidi di lance e di frecce in ferro, talune con la punta ritorta, testimonianze dell'assalto nemico che determinò la loro rovina.

Insieme al cocciame, in mezzo ad una terra che, conservandosi nera e grassa fino al piano antico, accenna all'uso (assai primitivo ma non ignoto neppure in qualche moderno villaggio) di accogliere il gregge nell'abitazione dell'uomo, abbiamo trovato solo qualche piccolo frammento di lamina di bronzo, alcuni aghi con estremità modanata o capocchia discoidale, una fibula ad arco rigido costituito da tante protuberanze globulari e pochi oggetti di ferro: anelli, piccoli coltelli a lama concavo-convessa o a punta ricurva, falcetti con fori alla base per l'innesto del manico di legno, asticelle quadrangolari, ganci, chiodi, spatoline, un'ascia a un sol taglio. All'antico strato appartengono in fine ossa e denti di animali (bue, pecora, cinghiale), corna di bue e di cervo, gusci di conchiglie.

Le epigrafi su pietra e su altri materiali sono rarissime finora a Prinià, specie per l'epoca arcaica: è vero che, oltre ai pochi blocchi scritti, i quali ancor oggi si vedono murati in case del villaggio vicino (1), molti altri blocchi possono essere stati impiegati nelle moderne costruzioni in modo che ne sia scomparsa la traccia, ma resta molto significativo il fatto che più di 60 grandi trincee e lo scavo completo di un'area di circa 435 mq. non hanno dato che piccoli frammenti con lettere elleniche arcaiche.

Il più grande di questi è una lastra di calcare bianco locale (lungh. mass. 0,49; alt. mass. 0,47; spessore 0,13), rotta da tutte le parti fuorchè in alto (Fig. 9), rinvenuta in una casa di apparenza meno povera delle altre, nella regione sud-est dell'acropoli, dove esiste un importante gruppo di edifici arcaici. Nella linea superiore a prima vista verrebbe fatto di leggere *Ζηνί* (*Ζηνί*), forma arcaica pel dativo del nome del sommo Iddio cretese, nome che egualmente si legge in un'iscrizione di Gortyna (2) e sopra un frammento di mattone trovato dal prof. Halbherr a Praesos (3), città contemporanea di Prinià. Ma se si osserva che in tutte le iscrizioni arcaiche di Prinià (4), ad eccezione forse di una sola (5), le parole sono fra loro distinte per mezzo di aste verticali, e che un segno divisorio di tal genere trovasi pure nella seconda linea di questa stessa iscrizione, non verrà fatto di separare le lettere *ζην* dalle altre che precedono e seguono. Si deve dunque leggere *..αζηνια*, e que-

(1) Halbherr, *American Journal of Archaeology*, V (1901) p. 401 e segg.
(2) *American Journal of archaeol*, I, 1897, pag. 162.
(3) Halbherr, *American Journal of Archaeol.*, V, 1901, p. 374, fig. 1.
(4) Halbherr, *l. c.*
(5) *Rendic. Acc. dei Lincei*, XIV, 1905, p. 401.

sta parola in nessun modo si può completare meglio che in (Ῥιζενία, Ῥιζηνία) (1), nome di una città cretese non ancora identificata, ma che, per quanto si rileva da un suo antichissimo trattato con Gortyna, trovato in Gortyna stessa (2), doveva trovarsi sulle propagini dell'Ida, non lungi da Gortyna. Tenuto conto della posizione di Prinià e delle sue relazioni con Gortyna (3), sembra verosimile l'ipotesi che la città ove si trovò l'iscrizione sia appunto la *Rhizenia* in essa nominata.



Fig. 9. — Lastra di calcare con iscrizione arcaica.

L'iscrizione ha carattere monumentale e potrebbe essere stata una dedica o il ricordo di qualche costruzione importante; giaceva quasi a superficie, erratica, e forse pervenne nella casa suddetta da un tempio vicino, al quale mi sembra possa riferirsi anche un altro monumento assai notevole: un trono scolpito nella pietra stessa delle sculture appartenenti a quel tempio; trono senza spalliera come altri ellenici arcaici (4) ed egiziani, ma del resto di tradizione minoica per la forma e la decorazione che lo ricollegano al trono in alabastro del palazzo di Knossos (5).

(1) Questa lettura fu già ammessa dal prof. Xanthoudidis, *Παναθήναια* del 31 ottobre 1906, p. 63.

(2) Halbherr, *American Journal of Archaeol.*, I, 1897, p. 204.

(3) Vedi innanzi.

(4) Vedi per es. quello di una statua di Tegea in Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, VIII, p. 430, figg. 210, 211.

(5) Evans, *Knossos*, 1900, in *Annual of the British School at Athens*, VI, p. 37, fig. 8; Mosso, *Palaces of Crete*, pag. 120, fig. 53.

*
* *

Non lungi da questa importante costruzione, un poco ad est, nel 1900 s'erano trovati quasi superficialmente i ben noti idoli fittili pubblicati dal Wide (1) e dal Milani (2). Tutti erano d'accordo nel riconoscere in essi (Fig. 10), almeno nel tipo



Fig. 10. — Idoli fittili trovati nel 1900.

foggiato superiormente a busto umano, idoli primitivi, ma il Wide e altri li credevano di epoca micenea, poichè veramente a Gourniá (3) e a Koumasa idoli del tutto simili si sono trovati entro a piccoli santuari di villaggi minoici e non si poteva disconoscere un certo loro riscontro con gl'idoletti fittili di un santuario tardo minoico di Knossos (4), e con le figurine della dea dei serpenti, provenienti dai più antichi ripostigli sacri della reggia stessa (5). Ma il Milani decisamente riconobbe a questi idoli « caratteri stilistici protogreci » e le ulteriori scoperte hanno confermato il suo giudizio. I saggi di scavi da noi praticati nel punto del loro trovamento, hanno ivi messo in luce numerosi frammenti fittili dai quali si sono potuti in parte ricomporre altri due idoli: uno del tipo a busto umano (ne resta solo la testa con braccia alzate e parte inferiore del corpo a vaso cilindrico, l'altro a cono vuoto traforato da buchi ovoidali con serpenti striscianti verticalmente ai lati e sul davanti (Fig. 11).

(1) *Mykenische Götterbilder und Idole* in *Athen. Mitt.* XXVI, 1901, p. 247 e segg.

(2) *Studi e Materiali*, III, p. 118 e segg.

(3) H. A. Boyd in *Transactions of the Departm. of Archaeol. Univers. of Pennsylvania*, I, 1904, p. 41 e segg.

(4) Evans, *Knossos*, 1902 in *Annual of the Brit. School*, VIII, p. 99, fig. 56.

(5) Evans, *Knossos*, 1903 in *Annual of the Brit. School*, IX, p. 75, fig. 54.

Il materiale ad essi intimamente associato comprende i soliti frammenti di vasi grossolani e di *pithoi* sparsi in gran numero su l'acropoli, pezzi di vasi bucherellati, fuseruole, un tronco di rozzissima figura bovina; una figurina virile, nuda, stante di faccia coi capelli scendenti sul dorso a trecce ondulate, espresse con quadrettatura graffita come nel tronco arcaico di Eleutherna; due di quei piccoli rilievi fittili a busto umano con capigliatura all'egizia, rilievi caratteristici dei sedimenti arcaici di Creta, del tutto sconosciuti negli strati minoici. I nuovi idoli di Priniá son fatti della stessa argilla rossiccia, scura e grossolana usata per la maggior parte degli altri fittili e non v'ha dubbio che siano contemporanei di questi, cioè di età greca



Fig. 11. — Idoli fittili trovati nel 1906.

arcaica. Essi rappresentano la persistenza in Creta di un culto antichissimo che dall'età media minoica si mantiene almeno fino all'età protogreca ed ellenica arcaica, e nel campo sacrale stabiliscono fra la cultura protogreca e la minoica un tratto d'unione anche più stretto di quello che già riconobbe il Wide. Vicino al luogo di trovamento degli idoli notammo nella roccia un taglio antichissimo: le costruzioni ivi rase al suolo, per la loro suppellettile, sembravano appartenere piuttosto ad una casa privata che ad un tempio, sicchè forse dobbiamo riferire gl'idoli ad un santuario domestico o *lararium*, anzichè ad un pubblico luogo di culto.

I serpenti che accompagnano tali idoli, così nella forma aniconica come in quella antropomorfa, già richiamarono alla mente del Wide l'idea di un primitivo culto della madre terra, Gaia, ma più decisamente il Milani riconobbe negli idoli stessi *Rhea*, pur talora identificata con Gaia, la madre degli dei, degli uomini, di tutti gli esseri viventi; *Rhea* di cui i serpi sono i primi custodi e sacerdoti (1).

(1) MILANI, *Studi e Materiali*, III, p. 120.

L'esistenza di un antichissimo culto di *Rhea* sull'acropoli di Prinià e la continuazione di esso in epoca più avanzata, ci viene splendidamente confermata da una scoperta assai notevole: quella di un tempio dedicato alla gran Madre degli dei.



Il tempio di cui già nel 1907 (1) scoprimmo il prònao e del quale nel pronao stesso e nell'area ad oriente trovammo disperse e frammentarie le sculture decorative in calcare tenero, nell'agosto scorso è stato rimesso completamente in luce. Consta, oltrechè del vestibolo, di una cella rettangolare, più lunga che larga. Soltanto il muro di facciata a est, presenta un considerevole spessore, perchè doveva sostenere il pesante fregio con corteo di cavalieri (2); ma gli altri muri sono relativamente sottili e tutti constano di piccole pietre squadrate, unite con terra.

Agli angoli interni dell'ampia porta fra il prònao e la cella, si trovano due pietre tagliate a mezzo disco con incavi quadrangolari per l'incastro di travi verticali, su cui dovevano essere adattate le imposte. Nel mezzo della cella trovasi una fossa rettangolare, limitata da lastre di calcare poste per ritto e pavimentata con sassi i quali sono in parte calcinati dal fuoco. Su di essi resta ancora dell'argilla divenuta rossa per cottura, con dentro impastati pezzi d'ossa d'animali combusti. Par dunque certo che ivi si bruciassero le vittime e ciò induce anche ad ammettere che il tempio fosse *hypetrale*, cioè avesse nel soffitto un'apertura, in questo caso necessaria non solo per dar luce, ma anche per fare uscire il fumo. Sulla media linea longitudinale della cella, fra la fossa dei sacrifici e la porta, vi è una base di colonna in calcare (a cilindro emergente da un rozzo plinto, e un'altra colonna che pure sembra *in situ*, per quanto spostata dall'asse suddetto, trovasi presso l'angolo nord-ovest della fossa stessa. Tali basi, su cui doveva elevarsi un fusto in legno, si riconnettono strettamente con le colonne delle tarde costruzioni minoiche.

Sul pavimento del tempio non rimanevano che pochissimi avanzi di suppellettile: una voluta, alcuni pezzi di colonnine e di sculture in *poros*; molti frammenti di *pithoi* arcaici con decorazioni in rilievo e di vasi fini, dipinti in bruno opaco; una testa frammentaria di leone a bocca spalancata, in terracotta, simile a quelle dei lebeti enei di Olympia, di Cere, Preneste e Vetulonia; una borchia di bronzo.

Vicino al tempio cui appartengono le sculture (tempio A), se n'è scoperto ultimamente un secondo (tempio B) (Tav. III). Questo trovasi ad un livello alquanto più alto ed ha i lati lunghi leggermente rivolti verso nord-est rispetto al tempio A. Ma il tipo di costruzione, i materiali impiegati, gli avanzi della suppellettile sono gli stessi ed anche la pianta si ripete identica con l'aggiunta di un opistodomo e con la differenza che nella cella vi è soltanto una base a tronco di cono sfaccettato in *poros*, tangente al lato ovest della fossa dei sacrifici, base che sembra corrispondere piuttosto ad un'ara che al sostegno d'una colonna.

Prònao, cella e opistodomo erano cosparsi di frammenti di *pithoi* arcaici, decorati a rilievo e l'opistodomo era completamente occupato da tali *pithoi*, che rimangono schiacciati al loro posto.

Le ampie trincee scavate fino alla roccia fra i due tempii, sul perimetro esterno e dentro la cella del tempio A, dagli strati più bassi, oltre a molto vasellame mo-

(1) *Boll. d'Arte del Ministero P. I.*, I, 8, p. 28 e segg.
(2) *Ibid.*, p. 29, tav. II

nocromo e ordinario di epoca non bene determinabile, hanno fornito molti frammenti fittili, dipinti in uno stile che ricorda molto da vicino il miceneo, ma con una vernice più opaca e meno resistente.

Tanto per la loro pianta e per certi dettagli architettonici, come pel vasellame degli strati su cui riposano, i due tempii ci appariscono come i veri succedanei dei *megara* micenei e come i prototipi del tempio ellenico arcaico (1).

Le sculture decorative del tempio A erano di calcare tenero, dipinte come le più antiche sculture elleniche in *poros;* greche, rosette e altri dettagli conservano tracce di color rosso. Lungo il muro orientale del tempio si trovarono, là



Fig. 12. — Lastrone in calcare del fregio del tempio di Priniá.

dove erano anticamente caduti, pezzi di grandi cornici graffite e lastroni alti 84 cm., ornati di bassorilievi che nell'insieme rappresentano in maniera assai primitiva ed infantile un corteo di cavalieri con una specie di berretto in capo, del resto nudi e armati di scudo e lancia (Fig. 12). Tali lastroni certamente formavano un fregio continuo sull'alto della facciata ch'era ad oriente, sprovvista, a quanto pare, di colonne. Dal freddo andamento de' goffi cavalieri di Priniá, montati su cavalli mostruosamente alti, alla briosa mossa degli eleganti giovani ateniesi che, sul fregio del Partenone, veggonsi cavalcare alla festa delle Panatenee, la distanza è enorme. Eppure l'artista cretese s'inspirava forse a un concetto non troppo diverso

(1) Così vengono già in parte confermate le idee espresse dall'Halbherr in *Rendic. Acc. dei Lincei*, XIV (1905), p. 402 e segg.

da quello fidiaco; anch'egli volle forse rappresentare una pompa religiosa in onore della dea che si onorava nel tempio.



Della statua della dea, grande metà del vero, il Sig. Enrico Stefani ha eseguito una ricostruzione grafica (1) (Figg. 13, 14, 16). La dea siede in atteggiamento rigido e solenne con le braccia ripiegate lungo la persona e le mani sulle ginocchia. Veste un pesante chitone che inferiormente non lascia trasparire le forme del corpo ed è ornato con liste verticali e orizzontali, entro le quali sono zone di rosette e figure di animali eseguite a bassorilievo tenuissimo, indicante il ricamo della veste. Una mantellina le ricopre le spalle e in testa porta una specie di mitra, da cui i capelli a lunghi riccioli scendono simmetricamente sul petto e sulle spalle. Il trono riposa sopra un basamento istoriato.

Il tipo della figura seduta in atteggiamento ieratico era ben noto tanto nell'arte egiziana e assiro-babilonese, quanto nella stessa arte ellenica arcaica; e per alcuni caratteri esteriori come l'acconciatura dei capelli, gli ornamenti del vestito, le forme rigide del corpo tagliato a piani incontrantisi quasi ad angolo retto, la dea di Prinià si riconnette con altre statue elleniche arcaiche, scolpite egualmente

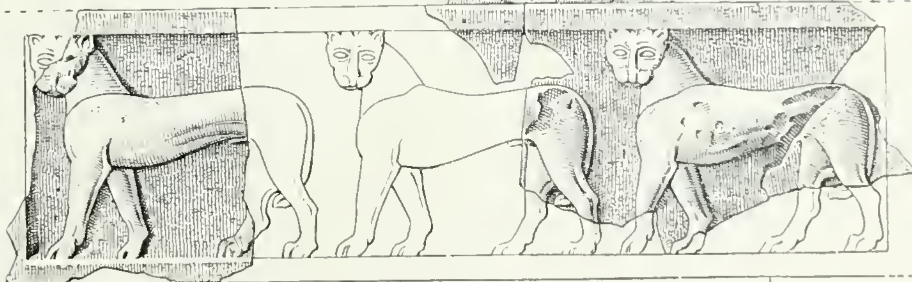


Fig. 13. — La dea di Prinià.

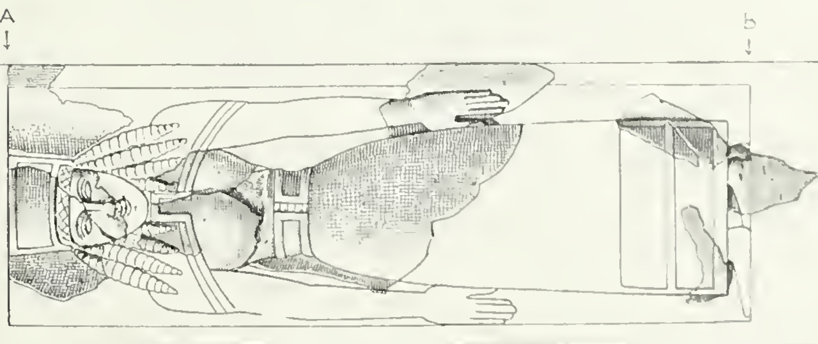


Fig. 14. — Specchio inferiore del basamento. Cfr. fig. 16. (Schizzi ricostruttivi eseguiti dal Sig. E. Stefani, prima della ricomposizione dei frammenti)

(1) Al mio valente collaboratore, Enrico Stefani, sono grato non solo per la precisa e geniale esecuzione dei lavori grafici, ma anche pel vantaggio che ho avuto di discutere con lui intorno a

in *poros* e dipinte, del sec. VI a. C. Ma la statua di Prinià ci offre qualcosa di ben nuovo ed interessante. L'alto basamento sul quale s'erge il trono, era ornato di bassorilievi non solo ai lati, ma anche sulla faccia inferiore, di guisa che è certo che doveva poggiare su due pilastri a guisa di architrave (Fig. 16) o sopra un pilastro solo, sporgendo dalla parete di fondo della cella. Nello specchio inferiore del basamento, visibile dunque dal basso in alto, era scolpita un'altra figura muliebre, nella identica acconciatura della dea, ma stante di faccia, rigida, con le mani lungo i fianchi (Fig. 14); sul lato destro del basamento stesso erano tre leoni gradienti verso sinistra, e sul lato opposto tre cervi pascolanti (1).

Questi due ultimi motivi eseguiti con arte già molto sviluppata e naturalistica, come quelli che avevano una tradizione nella decorazione dei bronzi sbalzati e incisi (scudi dell'antro di Giove sul monte Ida, dei templi di Phaestos e di Paleokastro), sono gli stessi a cui s'inspirano i motivi ornamentali in rilievo dei vasi fittili di epoca arcaica e le pitture dei vasi protocorinzi, protoattici e protoetruschi.

La statua coi suoi bassorilievi mostra un'arte assai più accurata, se non più progredita, di quella dei lastroni su cui è scolpito il corteo di cavalieri; essa rivela la mano di un artista non volgare e la sua importanza è grandissima per la parte che rivendica a Creta nello sviluppo della primitiva statuaria ellenica. La tradizione che pone a Creta una scuola primitiva d'arte la quale avrebbe creato i principali tipi della statuaria greca, facendo sentire i suoi influssi nell'oriente ellenico, riceve ora valida conferma. Se il nome del grande maestro cretese, di Dedalo, è leggendario e serve solo a designare una generazione di artisti vissuti nel secolo VII a. C., sono però personaggi storici gli artisti che sotto il nome di Dedalidi, quasi figli o scolari di lui, svolsero le tradizioni della primitiva scuola cretese e le portarono nell'Ellade e nella Ionia. Fino a pochi anni fa non si conosceva nessun'altra scultura cretese, che potesse riferirsi a tale scuola, all'infuori di un tronco di statua muliebre seduta, proveniente da Eleutherna (2), simile a quella di Prinià, ma assai più rozza; da poco il Collignon ha giustamente riconosciuto un prodotto cretese in una statuetta di pietra calcare, di provenienza ignota, conservata nel museo di Auxerre (3), statuetta che, al confronto con la figura stante sotto il basamento del trono di Prinià, sembra una creazione gemella; ora con la dea di Prinià possediamo un'opera veramente artistica per la concezione d'assieme e per l'esecuzione. Non mi sembra arrischiato di vedere in essa un riflesso dell'arte dei Dedalidi più famosi, di Dipoinos e Skyllis, originari di Creta, che nella prima metà del sec. VI a. C. passarono nel Peloponneso, dei quali e statue di culto ed *ex-voto* si mostravano nel Peloponneso, a Rodi, in Asia Minore.

Che la figura seduta in trono rappresenti Rhea, la gran madre del Dio cretese, degli altri Dei e di tutto il creato, chiaramente si riconosce dagli animali che l'accompagnano, dalla sfinge, dal leone (?), dal cavallo incisi sulla veste, dai cervi e dai leoni scolpiti ai suoi piedi. Il rozzo idolo fittile di Rhea, rappresentata come Dea dai serpenti di tradizione minoica, s'è trasformato in una vera creazione arti-

varie questioni architettoniche. I disegni Figg. 13, 14, furono tradotti dal Sig. A. Berretti; quello a Fig. 8 è del Sig. G. Gatti.

(1) *Boll. d'Arte del Ministero P. I.*, I. 8, p. 29, fig. 3.

(2) Loewy, *Rendic. Acc. Lincei*, VII (1891), p. 599 e segg.; Joubin, *Revue archéol.*, XXI (1893), p. 10 e segg.; Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, VIII, p. 426 e segg. Cfr. ivi una statua da Tegea di tipo cretese alle figg. 210 e 211; Maraghiannis, *Antiquités Crétoises*, tav. XLVI.

(3) *Revue archéol.*, 1908, I, p. 153 e segg., tav. X.

stica, che si sviluppa nell'età classica e si ripresenta in aspetto poco diverso, sotto la designazione di Kybele, *Mater Deum*, fin nell'epoca romana (1). Rhea apparisce a Priniá con lo stesso seguito che le è attribuito sugli scudi in bronzo dell'antro



Fig. 15. — Frammenti d'un *pithos* trovati presso il tempio.

Ideo (2). Come dominatrice delle fiere (πότνια θηρῶν) essa viene identificata coll'Artemis Persica (3), la dea dalle ali ricurve in mezzo agli animali domati (4);

(1) Roscher, *Lexicon der Mythol.* v. *Kybele.*

(2) Halbherr e Orsi, *Museo Italiano*, II, *Atlante ideo*, tav. II e XI; Milani, *Studi e Materiali*, I, p. 5 e segg.; tav. I, 7 e II, 1.

(3) Milani, l. c., p. 6.

(4) Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, voc. *Diana*, figg. 2380-2391

e difatti in tale aspetto noi vediamo la dea di Priniá sopra uno splendido *pithos*, capolavoro della ceramica a rilievi, deposto, a quanto pare, nel recinto a lei sacro come dono votivo.

Sul collo di questo *pithos* (Fig. 15) la dea alata, con alto *polos* in capo, domina due cavalli rampanti ai suoi fianchi, afferrandone le zampe al ginocchio. Sopra il corpo del vaso sono poi vagamente combinati i motivi preferiti della decorazione a rilievo: spirali ricorrenti, linee a zig-zag e ondulate, fasce con le festose corse di cavalieri e carri (Fig. 1), con ornati cuoriformi e palmette, con trecce ioniche.

Purtroppo della decorazione architettonica del tempio, all'infuori del fregio, quasi ogni altro avanzo è perduto. Tuttavia fra i minori frammenti di sculture in *poros* due hanno singolare importanza: parte di un busto umano con vestito a squame, che potrebbe appartenere a una statuetta del frontone, e due belle volute, forse frammenti di acroteri, che però ricordano le volute dei capitelli ionici arcaici di Neandria, di Lesbos e di Mitylene (1). I frammenti di volute sono tanto più notevoli in quanto possono fornirci un indizio intorno all'ordine architetturale del tempio. Per essi il tempio si direbbe ionico e tale può altresì farcelo immaginare il fregio continuo dei cavalieri che ne adornava la fronte.

Se così fosse, saremmo allettati a cercare in Creta pur gli elementi costitutivi dell'ordine ionico e potremmo meglio spiegarci come alla costruzione del tempio di Diana Efesina, ove l'ordine ionico comparisce per la prima volta, fossero chiamati due architetti cretesi, Khersiphron di Knossos e il figlio Metagenes (580-577 a. C.).

Per la scoperta dei templi di Priniá la leggendaria tradizione intorno a Dedalo e alle sue ingegnose creazioni acquista un significato nuovo e una fulgida luce ravviva la generazione dei Dedalidi, di quei primi maestri per cui Creta divenne il focolare dell'arte ellenica e dalle opere dei quali fu tratta la prima ispirazione agli ideali di suprema bellezza e perfezione dell'arte greca nel più glorioso periodo.

Firenze, 31 ottobre 1908. LUIGI PERNIER.

(1) PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, VII, pl. LII a p. 619 e figg. 275, 276.

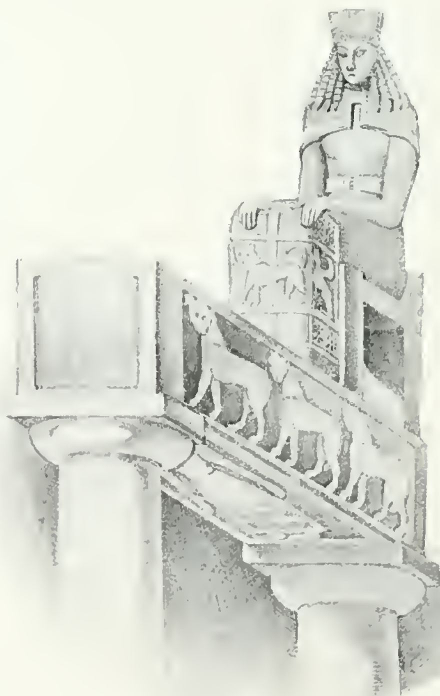


Fig. 16. — La dea di Priniá. (Ricostruzione ideale del Sig. E. Stefani).

ALTRE OPERE DEL PRESUNTO SIMONE MARMION IN NAPOLI.



OME punto di partenza prendiamo l'articolo del Sig. Dottor A. Bredius, Direttore della R. Galleria dell'Aja, pubblicato in questo periodico (fasc. 6° del 1907) e intitolato: *Il capolavoro di Simone Marmion*, per riannodarvi quanto stiamo per osservare intorno ad altre tre tavole esistenti in Napoli, di qualità tale, da meritare da parte degli studiosi una speciale attenzione nel novero dei dipinti che in detta città attestano la presenza o l'influenza dell'arte fiamminga.

La più importante, non foss'altro per la composizione e pel numero delle figure, è quella dov'è rappresentato S. Francesco ritto in piedi, quando sta consegnando le regole dell'ordine a' suoi seguaci (Fig. 1ª). È un dipinto di notevoli dimensioni, colle figure grandi circa metà del vero, collocato sopra l'altare del braccio destro di croce nella chiesa di San Lorenzo in Napoli. Centinato in origine, quindi adattato entro nuova cornice quadrata, ha il fondo dorato e un curioso pavimento a piastrelle di maiolica sul quale stanno riunite tutte le figure, all'infuori di due angeli che dall'alto vengono svolgendo due fettuccie, con detti in latino, ricavati dalle Sacre Scritture. Della esatta interpretazione dei medesimi andiamo debitori alla cortesia di Monsignor Achille Ratti, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, come tali che si riferiscono al Serafico Santo medesimo. Di significato essenzialmente mistico l'uno, ricavato dal Libro d'Ezechiele, IX, 4, vi si legge: *Signa thau super frontes virorum gemencium;* — l'altro è tolto dall'Epistola di S. Paolo ai Galati, VI, 26, e dice: *Quicumque hanc regulam secuti fuerint pax sup*[er illos et misericordia]. Con espressione d'intima religiosità, ben adeguata al senso delle sentenze scritte, è rappresentata la scena, nella quale il Santo si volge alle due schiere compunte, di uomini e di donne, emaciato egli stesso e tutto assorto nella sacra funzione. Nelle schiere degl'inginocchiati vanno distinti i santi dai semplici devoti, in quanto i primi soltanto sono controsegnati da aureole applicate dietro le loro teste. Fra gli uomini si ravvisa Sant'Antonio da Padova nel Santo che riceve direttamente il libro delle regole dal capo del suo ordine, San Lodovico di Tolosa nel devoto mitrato e rivestito del manto fregiato dei gigli di Francia, S. Bernardino da Siena in fine in quello più attempato, dal tipico viso scarno e dal mento pronunciato. Fra le donne è indubbiamente Santa Chiara d'Assisi che alla sua volta riceve il libro, e probabilmente Santa Agnese di Praga quella posta immediatamente dietro di lei. Confrontata una schiera coll'altra, si può agevolmente osservare, che mentre nel gruppo delle monache prevale un tipo convenzionale, che quasi si va ripetendo, nell'accolta degli uomini avvi maggiore varietà, così da arguire, quei frati devoti fossero stati altrettante persone vive, dal pittore ritratte propriamente dal naturale. Meraviglioso fra tutti pel suo sano realismo è il frate che sorge in mezzo a' suoi compagni, direttamente dietro la spalla del vescovo. È quello che per la prodigiosa solidità

del dipinto, per l'ottimo modellato del viso, veramente parlante, accenna meglio che tutti gli altri l'ottima fonte alla quale non può avere fatto a meno di attingere l'autore misterioso del quadro, sia egli chi si voglia. Questa fonte non è altra certamente che quella rappresentata dai corifei della pittura fiamminga del quattrocento, i celebri fratelli Van Eyck, gli autori del grande altare dell'Agnello mistico, parzialmente conservato tuttora nella chiesa di St. Bavon a Gand.

Ma chi è dunque l'autore di sì severa opera? Dove dobbiamo cercarlo fra i fiamminghi autentici o fra coloro che dai più eccelsi dei medesimi direttamente provengono? Lasciamo da parte quel mistico *Maestro Colantonio del Fiore*, cui lo storico romanziere napoletano De Dominici volle attribuire il quadro, insieme a tante altre opere di tempo e di stile affatto discordante, e vediamo invece a mezzo di confronti, a quali altre opere in Napoli o fuori possa essere accostato, tanto da fare un po' di luce intorno alla sua origine.

Le chiese e il Museo di Napoli porgono un buon numero di esempi di quadri, dove si palesa ad evidenza la presenza o l'influsso dell'arte fiamminga. La maggior parte tuttavia sono opere mediocri e di scarso carattere. Il Dott. Bredius, direttore della Pinacoteca dell'Aja, ben a ragione fermò la sua attenzione su quella che fra tutte eccelle e che non può che riempire di stupore chi la vede, anche pel contrasto sensibilissimo che suscita per un verso la pacifica semplicità con cui vi sono espresse le più deliziose leggende, per l'altro, la profanità rumorosa del quartiere della città, recentemente rinnovato, in cui è venuta a trovarsi la chiesa che contiene i dipinti ai quali si allude. È l'antica chiesa di San Pietro Martire, nella cui terza cappella a mano sinistra si presenta sopra la mensa dell'altare il polittico racchiudente, quasi grande al vero, la figura di S. Vincenzo Ferrer e intorno a lui sette tavolette illustranti alcuni episodi della sua vita.

Pei confronti istituiti da persona così competente nella materia qual'è il Dott. Bredius, risulterebbe che l'autore del polittico accennato sia da identificare con quello che eseguì due meravigliose tavole provenienti dall'abazia di San Bertino nei pressi di Valenciennes in Francia ed ora appartenenti alla Pinacoteca imperiale di Berlino. La sua constatazione invero ci sembra ben convincente e il nome di un illustre artista franco-fiammingo, da poco tempo in qua ricercato e studiato, senza che se ne sia potuto per anco accertare la personalità in modo irrefragabile, il nome di Simone Marmion si presenta per lo meno come molto plausibile in relazione ai quadri di Berlino e a quelli di Napoli.

Di Simone Marmion si sono occupati in questi ultimi anni diversi eruditi, tedeschi e francesi. Fra questi Maurice Hénault e Salomon Reinach. Ne ricaviamo, il celebrato pittore essere stato originario di Amiens. La data della sua nascita non si è potuta fin qui stabilire con esattezza, circostanza che rende incerti alcuni particolari della sua vita. Pare tuttavia sia da porre fra gli anni 1420 e 1425 la nascita. Cominciò la sua educazione artistica nello studio del padre, che godeva già di una certa considerazione. Fra il 1449 e il 54, come risulta da alcuni documenti, ebbe ad eseguire diversi lavori nella città di Amiens. Con quest'ultimo anno cessa di essere nominato quivi, negli archivi. Dal 1458 all'89 poi risiedette a Valenciennes. La pala dell'abbazia di S. Bertino pare consistesse essenzialmente in una grande opera di oreficeria, eseguita da due distinti artefici di Colonia, i fratelli Gilles e Hans Steclin, iniziata già fra il 1453 e il 54. La completavano le due preziose tavole ora a Berlino, alle quali dovevano pure andare unite due tavolette minori, ora nella Galleria Nazionale di Londra. Per queste l'ultimo pagamento apparisce fatto fra il 1458 e il 59.

Fatalmente, mentre si hanno notizie di opere del Marmion, che risalgono fino al 1449, per le quali è celebrato in modo particolare come miniaturista, insieme alla figlia Maria, detta Marion, non si ha alcuna opera accertata di sua mano. Pertanto l'attribuzione al suo pennello delle tavole nominate, provenienti da Valenciennes, è basata puramente sopra una congettura, corroborata bensì in pari tempo dalla perfezione dell'opera stessa e dalla presenza del pittore a Valenciennes, come si ricava da un documento del 1458. Di lui si sa in fine, che prese moglie nel 1464 e che morì sessuagenario nel 1489. Come pittore poi, l'autore dei quadri dell'abbazia di S. Bertin, sia chi si voglia, secondo il Reinach, raffrontato a' suoi simili, risulterebbe derivato dai Van Eyck, avesse dipinto alla maniera di Dirick Bouts e porgesse caratteri comuni a quelli del Memling. Dato che sia il Marmion, si sarebbe bene autorizzati a credere da lui avesse imparato il Memling stesso, più giovane di lui di 10 o 15 anni, essendo nato nel 1435 e, come tedesco di nascita, attirato forse a Valenciennes dalla presenza quivi dei valenti orefici sunnominati, i fratelli Steclin.

Il Reinach tratta ampiamente del pittore delle tavole di San Bertino in una sua splendida illustrazione di un manoscritto della biblioteca di Filippo il Buono, ora a Pietroburgo, le cui miniature egli vorrebbe senz'altro attribuire allo stesso artista. Francamente noi non sappiamo dividere tale persuasione, sembrandoci che in quei fogli non si riveli tutta la finezza per cui si distinguono le tavole ora nel Museo di Berlino (1).

Come si disse già, ci persuade invece il raffronto fatto dal Dott. Bredius delle tavole di Berlino colla pala di S. Vincenzo Ferrer, non ostante il parere contrario manifestato da Emilio Bertaux, altro critico autorevole, in un suo articolo della *Revue de l'Art* (XXII), intitolato: *Les primitifs espagnols (Les disciples des Van Eyck dans le royaume d'Aragon).* Quivi egli vorrebbe sostenere, palesarsi nella pala citata diversi indizi in opposizione al parere del Bredius, e mentre propende a ravvisarvi l'opera di un pittore catalano, non riesce in fine a precisarne ulteriormente l'origine. Egli del resto non se ne occupa che per incidenza, per fermarsi invece più specialmente sopra la tavola rammentata in S. Lorenzo a Napoli, che mette a confronto con quelle osservate in diversi posti della Spagna e riconosciute per lavori di Jacomart Baçó, (pittore di Valencia in Ispagna), in base ad una pala d'altare della piccola e remota città di Cati, autenticata da un documento che si riferisce al contratto convenuto col pittore nel 1460 e che gliene confermerebbe alcune altre.

Discorrendo di questo pittore, una circostanza merita essere principalmente avvertita, ed è quella della costatazione che il pittore Valenziano sunnominato fu realmente mandato dalla Spagna al servizio del re Alfonso d'Aragona, a tempo della sua conquista del Regno verso il 1442. Poi che è provato ch'egli v'ebbe ad eseguire se non altro un'opera, vale a dire la pala dell'altar maggiore della chiesa di S. Maria della Pace (compita nel 1444, ma non reperibile altrimenti) si può ammettere che altre opere pure vi abbia dipinto, e il rintracciarle formerà argomento da essere raccomandato ulteriormente agli studiosi dell'arte del Quattrocento nella grande metropoli.

Il Sig. Bertaux intanto nell'articolo accennato non si perita d'indicare il quadro di San Lorenzo come altro esempio del pennello del suo pittore catalano, trovan-

(1) Al più si potrebbe fare eccezione per un foglio, migliore degli altri, riprodotto a tav. XVIII, n. 39, rappresentante il Sogno di un devoto, per cui vedesi seduto in trono gotico il re Carlo il Calvo, mentre più in là egli è rappresentato misticamente in perlustrazione nel Purgatorio

dovi lo stesso colorito e gli stessi tipi come nei quadri di Spagna. Secondo lui poi un indizio esteriore della derivazione spagnuola si avrebbe a riscontrare nel curioso accessorio, costituito dal pavimento a piastrelle *rajolas*, secondo un termine forse di origine araba), — piastrelle nelle quali l'emblema dell'aquila e dello stemma a righe bianche e nere alluderebbe ai regni di Napoli e di Sicilia.

Checchè sia di ciò, — lo scrivente alla vista della insigne tavola si sentì richiamare vivamente l'impressione ricevuta dai modi e dalla tecnica rilevati nel polittico di San Pietro Martire — (in quello, s'intende, dedicato a San Vincenzo Ferreri), tanto da dovere venire alla conclusione, dopo avere esaminato lungamente a parte a parte il dipinto, che se quello del S. Vincenzo avesse ad essere riconosciuto per opera di Simone Marmion, anche quest'altro a lui si abbia a restituire. Crediamo d'altronde, che il confronto colle figure riprodotte nell'articolo del Signor Bredius in questo periodico, le loro fattezze, il piegare dei panni, il gusto degli accessorii, senza parlare della mirabile perfezione materiale del colore, che ha saputo sfidare i secoli, potranno indurre altri ad accostarsi al nostro avviso; non sembrando cosa da doverne distogliere certi punti divergenti, quali sono p. es. le figure poco aggraziate degli Angeli, non che la conformazione delle aureole, trattate nel quadro di San Lorenzo come dischi solidi, decorati a suddivisioni in istile ogivale. Ad un realismo così illogico certamente non si sono mai lasciati andare i fratelli Van Eyck, dai quali del resto sembra avere attinto così intensamente l'autore dell'opera.

Lo troviamo applicato invece ad un altro quadro, posto sull'altare, rimpetto a quest'ultimo e ch'è a considerarsi di nuovo come un problema degno di studio speciale. Intendesi certa tavola di un S. Antonio da Padova, ritto in piedi, circondato da angeli volanti, su fondo d'oro arabescato (Fig. 2). Tenuto apparentemente in grande venerazione dal popolino devoto, venne deturpato dalla sovraposizione di un Putto d'argento, sul braccio sinistro del Santo, come scorgesi nell'unita figura. La testa del Santo nella fattura bene s'accorda con quelle della tavola suaccennata e al pari di quella è contornata da ornata aureola in rilievo.

Il confronto tuttavia, per convincersene, va fatto davanti agli originali, poichè la nostra riproduzione è ricavata da una fotografia non riuscita, causa le condizioni di luce del quadro, per quanto vi si sia cortesemente adoperato il Direttore dell'Ufficio Regionale, ing. Adolfo Avena. Devesi poi aggiungere che le figure alquanto meschine, degli angeli, fanno l'effetto o di essere stati condotte da altra mano, oppure di essere state interamente ridipinte. Ma quello che, a parte tutto il rimanente, deve sorprendere massimamente si è la data precoce alla quale andrebbero ricondotti i due dipinti, apparentemente di fattura analoga, se è attendibile, come ne ha bene l'aspetto, la segnatura in carattere lapidario che si rileva a piè della tavola del Sant'Antonio ch'è del tenore seguente:

A . D . MCCCCXXXVIII DIE XIII JVNII.

In vero una simile data, che sembrerebbe alquanto remota per potersi conciliare con quelle della vita e dell'operosità del Marmion, e che ad ogni modo non potrebbe essere ammessa per ragione cronologica in un quadro nel quale vedemmo figurare come seguace di San Francesco, il Santo senese, Bernardino, d'altro canto spiegherebbe bene la vicinanza, starei per dire il contatto dell'autore con gli esimii fratelli Van Eyck; particolarità codesta da cui rimase vivamente colpito lo scrivente nell'osservarvi da vicino la maravigliosa solidità del colore, composto quasi a guisa

di smalto, oltre alla sensibile tendenza ad un sano realismo che spicca in tutte quelle figure (1).

Ma v'ha di più da osservare a questo punto. Fra i quadri di aspetto fiammingo a Napoli avvene un altro che emerge per le sue non comuni qualità.



Simone Marmion? — S. Antonio da Padova. — *Napoli*. Chiesa di S. Pietro martire

Esso da tempo è conservato nella Pinacoteca del Museo Nazionale, ma in antico stava collocato sullo stesso altare in San Lorenzo dov'è rimasto quello testè accen-

(1) Un richiamo al prenome dell'insigne pittore francese si potrebbe rilevare nel fatto, che fra gli antichi scrittori napoletani avvene che attribuiscono il quadro chi a un Maestro Simone Cremonese (il Celano), chi ad un Maestro Simone Napoletano (il Chiarini). — Che avessero voluto fare Napoletano un pittore francese, come fecero col senese Simone Martini, autore di altra rinomata pala della chiesa di S. Lorenzo?

nato, al quale vuolsi servisse quasi da alta predella. Intendesi accennare alla tavola del S. Girolamo nel suo studio, in atto di togliere uno spino da una zampa del suo docile leone (Fig. 3). Il Bertaux non trascura di occuparsi anche di questo quadro, per venire alla dichiarazione, che chiunque ne sia stato l'autore, non abbia ad essere identificato con quello del S. Francesco. Noi invece non sappiamo se non consentire nell'opinione di Luigi Serra, che li ritiene della stessa mano (1).

In vero, se non andiamo errati, nel singolare quadro del Museo non meno che in quelli di S. Lorenzo suindicati, dopo quanto ha rilevato il Dott. Bredius rispetto alla pala di S. Pietro Martire, si hanno a riconoscere opere di autore oltremontano e non già di napoletano fiamminghеggiante, come si era creduto fin qui. Si verrebbe così ad avvicinarsi al giudizio del noto storico dell'arte, il Dottor G. F. Waagen, già direttore della R. Galleria di Berlino, il quale nel suo manuale delle scuole di pittura tedesche e fiamminghe non esitò ad attribuire la tavola del S. Girolamo al maggiore dei fratelli Van Eyck (2), là dove osserva: « Questo quadro da prima assegnato affatto arbitrariamente a quel Colantonio del Fiore, le cui opere autentiche sono condotte secondo le forme convenzionali di Giotto, fu da me per la prima volta, durante la mia dimora a Napoli del 1841 riconosciuto per opera di Uberto van Eyck ».

Se questo giudizio è eccessivo, nè in alcun modo oggidì potrebbe essere confermato, merita considerazione tuttavia come quello che proviene da persona autorevole. Egli riconobbe nel dipinto lo spirito e la tecnica di egregio pittore, che se in realtà non è da identificarsi nel sommo caposcuola fiammingo, ritrae da lui la sua essenza artistica. Che anzi, fin che non ci venga provato il contrario, c'è da ritenere la preziosa tavola essere uscita dalle stesse mani del presunto Simone Marmion, autore delle pale di S. Pietro Martire e di San Lorenzo. Perchè ciò apparisse vie più chiaramente basterebbe che il dipinto fosse liberato della vernice opaca che presentemente l'oscura e sotto la quale tuttavia trasparisce la nitidezza e l'accuratezza corrispondente in tutto e per tutto alla più pura tradizione dell'antica pittura fiamminga, come vi corrispondono pure lo stile e i particolari degl'infiniti motivi introdotti nel quadro.

Laonde ne consegue, che la Direzione del Museo Nazionale di Napoli si renderebbe veramente benemerita dell'arte se, avendo a sua disposizione un ristauratore fidato lo avesse ad incaricare di rimettere in luce un opera di così raro pregio, per cui si affacciasse più chiaramente il problema da risolvere in modo definitivo, mentre fu così diversamente giudicato dai secoli passati fino ai nostri giorni.

Quello che forse più di ogni altra cosa interessa nel quadro del San Girolamo si è la prospettiva dell'ambiente entro il quale è collocato il Santo stesso e l'arte colla quale vi sono raffigurati in tutta la loro infinita quantità gli oggetti di sua spettanza, con una compiacenza di rendere l'apparenza del vero che ha del prodigioso e ch'è d'indole eminentemente fiamminga. In questa parte si può toccare

(1) Vedi il suo articolo intitolato: *la Pittura napoletana nel Rinascimento*, in *L'Arte*, t. VIII, 1905, p. 342.

(2) Vedi: *G. F. Waagen: Handbuch der deutschen u. niederländischen Malerschulen*, a. 1862, vol. I, pag. 74, n. 1.

Osservazioni più particolareggiate sull'argomento poi vengono indicate dall'autore nel *Kunstblatt* del 1847 a pag. 162 e seg.

con mano, staremmo per dire, la corrispondenza con uno dei quadretti onde si compone il polittico di S. Pietro Martire, v. a. d. con quello dove S. Vincenzo è rappresentato orante davanti l'imagine della Madonna nel suo studio, fornito d'ogni sorta d'accessori, intesi con forbitezza e con mire prospettiche affatto simili a quelle della cella del San Girolamo.

Insomma il gruppo di quadri qui presi in esame merita di essere studiato ulteriormente, per vedere se ci sia mezzo di diradare i dubbi che possono tuttora sollevare, e rilevarne l'importanza anche per quanto si riferisce alle loro relazioni con opere d'altri artisti. Fra i quali ricorre facilmente il pensiero a quel misterioso Antonello da Messina, che non dovette rimanere insensibile alla vista di opere così squisite e per lui suggestive, tanto da condurlo fra altro sino alla rappresentazione di certo San Girolamo nello studio (se pure è proprio suo) — ora nella Galleria Nazionale di Londra, — senza per questo obbligarlo a recarsi nelle Fiandre ad imparare, come si è creduto già, il migliore metodo di dipingere.

GUSTAVO FRIZZONI.



IL GIUDIZIO UNIVERSALE SCOPERTO A S. ZENO DI VERONA.



ELL'estate scorsa Max Ongaro aveva occasione di avvertire come il frontone della basilica di S. Zeno in Verona presentasse dei segni che sembravano appartenere ad una più vasta rappresentazione completamente ignorata; ed assicuratosi delle giustezza di tale ipotesi, affidava al sottoscritto l'incarico di studiare più da vicino, mediante apposita impalcatura, e di rilevare e calcare quella figurazione. Ed ora, ultimati i lavori conformemente alle previsioni, delega il sottoscritto medesimo a riferire sulla nuova scoperta.

Il vasto frontone della facciata del tempio zenoniano è scompartito da nove lesene di calcare rosso in otto campi, rivestiti a loro volta da lastroni di pietra bianca. Ma originariamente il pilastrino centrale si interrompeva a poca distanza dalla sua base, unendo in un solo pentagono i due trapezi, quali risultarono nel secolo scorso in seguito al prolungamento della lesena stessa (1).

Su tutte quelle lastre si stende una complessa rappresentazione figurata, la quale è graffita sulla pietra mediante una semplice incisione a solco, che tratteggia i contorni e le indicazioni, senza tuttavia ombreggiare i chiaroscuri. Il disegno penetra altresì sotto la lesena moderna centrale, la quale negli attuali lavori fu dovuta togliere per eseguire il rilievo. Qualche traccia di patina giallognola e rossastra, diffusa indifferentemente in più luoghi, ma sopra tutto al riparo dei pilastrini, lascia adito al sospetto che la figurazione fosse in origine rivestita di un tenuissimo strato di preparazione colorata, la quale in qualche modo facilitasse la visione della scena dal basso. Per ridonare il disegno in qualche modo alla vista, l'ufficio regionale ricorse allo spediente di ripassare in nero il graffito.

Nel suo insieme la rappresentazione riproduce quella tipica scena del *Giudizio Universale*, che tanto frequentemente l'evo medio soleva figurare all'interno della parete occidentale delle chiese — basti ricordare il notissimo mosaico di Torcello e, più vicino, quello di S. Fermo a Verona e della chiesuola di S. Andrea a Sommacampagna —, oppure scolpire all'esterno di quel lato stesso, nella facciata del tempio, come avviene — per ricordare i più noti e vicini — nel duomo di Ferrara, nel battistero di Parma e nella cattedrale di Reggio, la quale ultima recava la scena grandiosa dipinta a fresco nella sua fronte.

Come nella ubicazione, così il graffito di S. Zeno segue anche nella composizione generale e nei dettagli i canoni bizantini largamente accettati dall'arte occidentale: colla sola differenza che, mentre di solito l'ampia rappresentazione è suddivisa in zone orizzontali, quivi invece fu necessario accettare quella a scomparti verticali, assai ingegnosamente adattati alla forma geometrica dei singoli campi.

(1) Per accertarsene, basta non solo osservare la diversità della pietra e del sistema di applicazione della parte superiore di essa lesena — che non è infissa nel muro —, ma confrontare altresì la veduta della facciata quale è riprodotta in G. ORTI MANARA, *Dell'antica basilica di San Zenone*, Verona, 1839.

Il poligono centrale, composto di sei lastre di forma diversa, rappresenta nel mezzo Gesù Cristo, col nimbo crociato, seduto in trono. Accanto a lui gli arcangeli Michele e Gabriele sostengono i simboli della Passione: la croce, i chiodi, il vaso dell'aceto, la spugna, la lancia, la corona di spine. A destra del Salvatore e Giudice supremo, supplica la Vergine, a sinistra implora S. Giovanni: ma non già il Precursore — confuso talvolta con S. Giuseppe — quale ricorre di regola nelle analoghe rappresentazioni non solo dell'arte bizantina, ma anche di quella italiana (1), si bene l'Evangelista, che comunemente si accompagna alla Madonna nelle scene della Crocifissione: particolare notevolissimo questo, che ricollega il *Giudizio* di Verona con quelli delle cattedrali francesi, ove si nota lo stesso scambio.

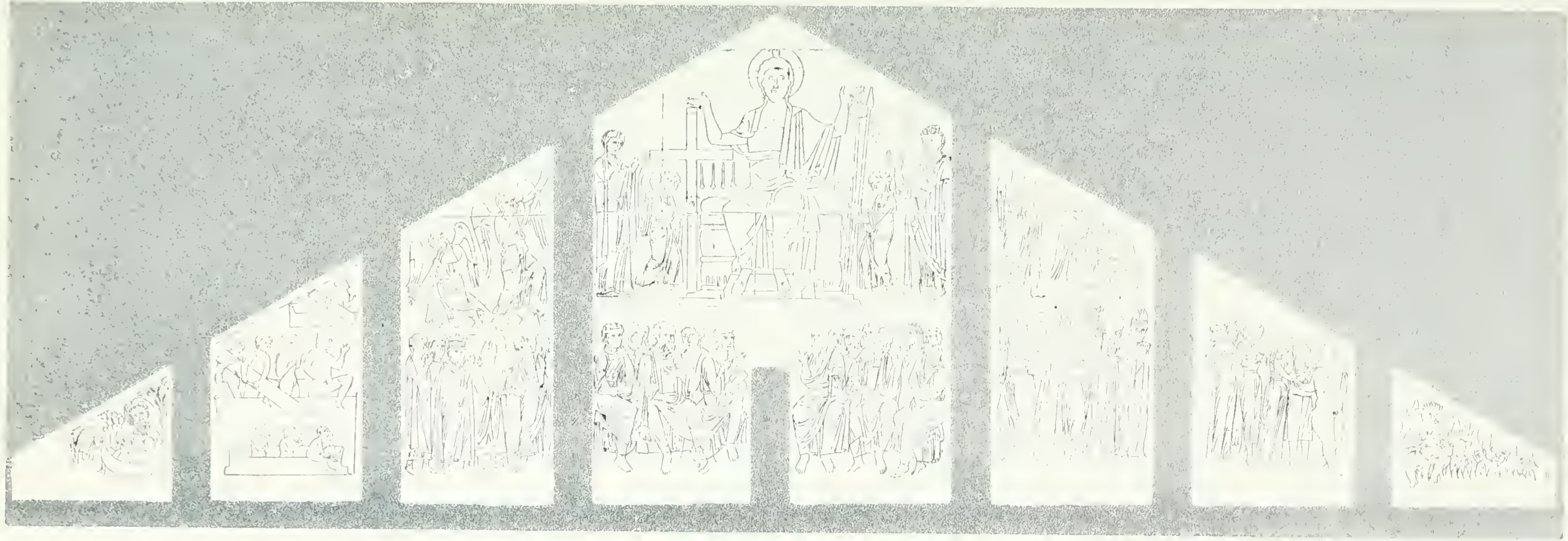


Verona, Facciata di S. Zeno.

Al di sotto siede la corte degli Apostoli, cinque da un lato e sette dall'altro, senz'alcun attributo caratteristico delle singole persone, ma solo con un libro fra le mani.

I trapezi di sinistra sono dedicati alla esaltazione dei beati. Nel primo — in due lastre — due angeli danno fiato alle trombe; e lo psicopompo guida gli eletti — un vescovo, un re e due altri santi — alla presenza del Redentore. Nel secondo otto morti stanno scoperchiando gli avelli all'invito dell'angelica tromba. Nel terzo

(1) Così avviene negli altri *Giudizi* del Veronese, quali l'affresco della fine del secolo XIII nell'interno del tempio stesso di S. Zeno; quello, forse più rozzo che arcaico, di Sommacampagna; il piccolo scomparto nella tavola del Museo civico, della metà del Trecento, e l'altro affresco di poco più tardi in S. Fermo. — Quanto al primo di essi ed alla tavola del Museo, cfr. H. SEMPER: *Eine Bildtafel* ecc. *im Museo zu Verona* (*Madonna Verona*, I, 3), Verona, 1907. L'affresco di S. Fermo venne in gran parte rovinato nel 1814: una descrizione se ne trova in S. DALLA ROSA: *Catast[illegible] delle pitture di Verona*, 1803 (Ms. 1008 della Biblioteca comunale di Verona), p. [illegible]2. — Quello di Sommacampagna si sta ora molto opportunamente restaurando per cura dello stesso ufficio regionale di Venezia.



GIUDIZIO UNIVERSALE.

Graffito sulla facciata della chiesa di S. Zeno a Verona.

il Paradiso è semplicemente indicato dalla figura di Abramo, seduto fra le palme, che accoglie in grembo le anime dei giusti: la solita figura, che comparisce altresì nell'affresco di Sommacampagna.

I tre campi all'opposto lato, mettono in evidenza la dannazione dei reprobi. Due angeli di bel nuovo nel primo chiamano alla terribile sentenza; ed un altro a basso, colla spada nuda, caccia all'inferno i disperati peccatori, fra i quali è interessante trovare, non soltanto un coronato, ma anche un vescovo. Ma più espressivo ancora è il quadretto seguente, dove un diavolo trascina all'inferno parecchie formose peccatrici, mentre invano tenta un'ultima loro difesa il giovane che afferra il demone per la barba. E nell'inferno, col solito parallelismo alla rappresentazione di Abramo, spicca la gigantesca figura di *Hades*, il quale agguanta di tra le fiamme eterne le sue vittime: quello stesso *Hades* di cui ci offrivano un altro esempio già le porte di bronzo della basilica.

L'interessante graffito, nel riassumere le più varie e popolate composizioni dell'iconografia bizantina e nel limitare le scene di rappresentazione (1) ed il numero delle figure, mostra aver ceduto più tosto alle necessità di semplificare la composizione per renderla facilmente visibile da lontano, che non aver obbedito alla imperizia dell'artefice, il quale realmente manifesta una certa franchezza di segno, un'abile disinvoltura negli aggruppamenti resi con felice risorsa di mezzi, ed una notevole esperienza nel muovere variamente i suoi personaggi e nell'imprimere loro un certo sentimento.

Quanto all'epoca del disegno, se è evidente che il graffito del frontone venne eseguito contemporaneamente alla posa in opera delle lastre di pietra (2), non altrettanto agevole riesce il determinare in qual tempo appunto il frontone stesso venne compiuto. Poichè, nel mentre è certo che tutto il rimanente della facciata di S. Zeno fu costruito fra il 1187 e il 1225 e precisamente — pare — verso la fine del secolo XII (3), quella parte superiore invece presenta manifeste traccie di essere stata raffazzonata in epoca posteriore con impiego di materiale antico: per cui l'apposizione delle lastre e l'esecuzione del graffito potrà a sua volta essere riportata avanti di un secolo ed anche più, quando meglio si può spiegare lo stile che quelle figure tradiscono. Ad ogni modo questa di S. Zeno, nel mentre è la più grandiosa, va considerata altresì come una delle più antiche rappresentazioni veronesi del *Giudizio Universale*. Ed un nuovo elemento decorativo si aggiunge alla magnifica facciata, ove l'arte plastica si sbizzarrisce nel protiro sporgente sostenuto dai grifi marmorei, per restringersi più in alto ai bassorilievi della ruota di maestro Briolotto, paga di cessare nel frontone terminale coi lievi graffiti, che doveano quasi denotare la costante ascensione verso il sublime, ove la materia cede all'idea.

(1) Manca ad esempio nel *Giudizio* di S. Zeno la vera *Etimasia*; mancano le belve che vomitano i corpi umani; manca la bilancia della Giustizia; mancano le convenzionali figurazioni dei vari tormenti infernali e le tipiche pene inflitte ai singoli peccatori, ecc.

(2) Infatti il disegno si insinua altresì talvolta e si nasconde sotto l'aggetto delle lesene, il che mostra che i massi erano già graffiti prima che esse fossero collocate. Probabilmente anzi la graffitura avvenne quando le lastre non erano ancora alzate al loro posto.

Analogamente anche il fregio di marmo greco che corre sopra gli archetti delle lesene, venne lavorato in antecedenza, a pezzi staccati, le cui connessioni furono indicate dal lapicida col contrassegno di una lettera dell'alfabeto ripetuta ad una estremità. Uno di quei pezzi, esaminato da vicino, mostra essere stato anteriormente iscritto con una epigrafe di carattere storico, che non venne distrutta prima di intagliare il fregio. Anche di tale interessante pezzo fu tratto un calco.

(3) Ciò proverà in un imminente suo lavoro il prof. Luigi Simeoni.

GIUSEPPE GEROLA.

ATTI UFFICIALI

Regolamento organico del R. Istituto di Belle Arti di Roma.

CAPO I.

Art. 1. — L'Istituto di Belle Arti di Roma ha per fine l'insegnamento delle arti del disegno.

Art. 2. — L'insegnamento è di due gradi:

1° comune; fondamentale ed obbligatorio per tutte le arti;

2° superiore; che è libero ed è specializzato secondo le arti.

Art. 3. — L'insegnamento comune è ripartito in due periodi.

Il primo dura tre anni, il secondo due anni

Art. 4. — Lo studio superiore in ciascun ramo dell'arte dura due anni ed è impartito nei modi indicati dalle successive disposizioni.

Art. 5. — Il programma degli studi nel primo periodo del corso comune comprende il disegno geometrico e di proiezione, la prospettiva e la teoria delle ombre, il disegno d'ornato, il disegno di figura, gli elementi di architettura, l'ornato modellato e dipinto, le nozioni sulle tecniche delle pitture e delle sculture, un corso di cultura generale (lettere, storia, geografia, principi di scienze matematiche e naturali).

Art. 6. — Il programma degli studi nel secondo periodo del corso comune comprende il disegno e la plastica della figura dal modello vivente, il disegno di panneggi, la decorazione ornamentale modellata e dipinta, l'architettura (stili, rilievi, progetti), l'anatomia, la storia dell'arte, le tecniche delle pitture e delle sculture ed il proseguimento del corso di cultura generale.

Art. 7. — Nel secondo periodo è data facoltà agli alunni di eleggere lo studio e l'esercizio nelle tecniche dell'arte che preferiscono.

Art. 8. — Lo studio superiore dell'arte per la pittura, la scultura e la decorazione si svolge liberamente secondo il programma proprio di ciascun docente.

Art. 9. — Nell'Istituto vi ha una scuola libera di studio dal nudo, alla quale sono ammessi anche artisti non ascritti ai corsi dell'Istituto, purchè dimostrino di essere in grado di trarre profitto da tale studio.

Gli alunni dell'Istituto, abilitati a seguire siffatta scuola, hanno tuttavia la preferenza per occupare i posti

Alla vigilanza sulla scuola è deputato, per turno, un insegnante dell'Istituto.

CAPO II.

Art. 10. — Per essere ammessi nell'Istituto i giovani debbono provare di avere compiuto il 14 anno di età e di avere conseguita la licenza dalla sesta classe della scuola elementare.

Inoltre, colui che vuole essere ammesso all'Istituto deve sostenere e superare un esame di disegno geometrico e di disegno elementare d'ornato a mano libera.

Art. 11. — L'ammissione diretta agli anni di corso successivi al primo del corso comune è anche consentita, verso la presentazione della licenza della sesta elementare e sul risultato di uno speciale esperimento di esame su tutte le materie insegnate negli anni precedenti a quello a cui il candidato aspira di essere inscritto.

Art. 12. — Le promozioni, da un anno all'altro del primo e del secondo periodo del corso comune, avvengono sul giudizio che ciascun insegnante reca intorno all'attitudine ed al profitto dimostrato dallo allievo durante l'anno scolastico; la promozione dal corso del primo periodo a quello del secondo ha invece luogo in seguito ad uno speciale esperimento d'esame.

L'alunno che in un biennio non riesca a superare siffatto esame è licenziato dall'Istituto.

Art. 13. — Al termine degli studi del secondo periodo del corso comune è rilasciata una licenza ai giovani che li avranno eseguiti con diligenza e con profitto.

Art. 14. — L'ammissione ai corsi liberi superiori di pittura, scultura e decorazione, è limitata a quei giovani i quali, dopo aver compiuto il secondo periodo del corso comune, ne sieno riconosciuti meritevoli, per le singolari loro attitudini all'arte.

A questo fine i giovani che aspirano a seguire un determinato corso superiore di arte, debbono farne domanda al presidente dell'Istituto. Il giudizio sulla loro ammissibilità al corso anzidetto avviene sui risultati di una gara estemporanea, su tema dato dalla Commissione giudicante.

A sostenere siffatta prova, onde ottenere l'ammissione ad un corso superiore, sono ammessi anche i giovani artisti i quali non abbiano compiuto il corso comune dell'Istituto; ma in questo caso essi devono dare e superare, in antecedenza, un esperimento di esame sulle materie del secondo periodo del corso comune.

Art. 15. — Il giudizio intorno alle dette ammissioni è dato da una Commissione di cinque artisti, composta cioè di un consigliere del Consiglio superiore di antichità e Belle arti presso il Ministero della pubblica istruzione, di due artisti liberi (fra i quali dovrà essere l'incaricato del corso libero superiore per l'arte a cui vogliono addirsi i giovani candidati) e di un rappresentante del Consiglio dell'Istituto.

Art. 16. — Ai giovani che abbiano regolarmente seguito, sia sotto il professore incaricato, sia nello studio di un libero docente, il corso libero superiore per una determinata arte, è rilasciato dal presidente dell'Istituto un certificato degli studi da essi compiuti

CAPO III.

Art. 17. — Al governo dell'Istituto attendono il Consiglio, il Collegio dei professori ed il presidente.

Art. 18. — Il Consiglio è composto del presidente dell'Istituto, dei professori titolari di ruolo e degli insegnanti incaricati e liberi docenti dei corsi liberi superiori dell'arte, non che di tre consiglieri, nominati dal ministro della pubblica istruzione, per un biennio, fra gli artisti residenti in Roma.

Art. 19. — Il Consiglio soprintende a tutto l'Istituto, delibera sulle relazioni didattiche ed amministrative presentatigli dal presidente, discute ed approva il bilancio della spesa annuale, delibera sulle proposte di nomina di insegnanti per merito e degli incaricati annuali, si occupa di tutte le questioni d'ordine generale concernenti l'Istituto.

Art. 20. — Il Consiglio si raduna ordinariamente tre volte l'anno: nei mesi di gennaio, di luglio e di ottobre. Può radunarsi straordinariamente, su invito del Presidente o su richiesta di almeno tre consiglieri, che ne facciano domanda motivata.

Affinchè le riunioni del Consiglio sieno legali, debbono esservi presenti almeno la metà più uno dei consiglieri.

Il consigliere non insegnante, che non intervenga di seguito a due riunioni ordinarie del Consiglio, è dichiarato decaduto ed è sostituito.

Gli insegnanti nell'istituto hanno l'obbligo di intervenire alle sedute del Consiglio.

Ai consiglieri non insegnanti è accordata una indennità di L. 15 per ciascuna seduta del Consiglio a cui intervengono.

Art. 21. — Il collegio dei professori è costituito dal presidente dell'istituto e da tutti gli insegnanti; esso dà il suo avviso sulle faccende riferibili all'ordinario procedimento delle scuole, sui bisogni e sulla disciplina di esse.

Art. 22. — Il presidente è nominato dal Re, sulla designazione fattane dal Consiglio dell'Istituto. Egli è eletto fra i membri del Consiglio. Dura in carica tre anni e può essere riconfermato due volte di seguito.

Egli è a capo dell'Istituto: provvede al buon procedimento amministrativo e disciplinare di esso; corrisponde con le autorità, firma tutti gli atti che emanano dall'istituto, ordina le spese sulla dotazione.

In caso di breve assenza dall'Istituto, il presidente può delegare le sue funzioni ad un membro del Consiglio.

Art. 23. — Ogni anno, nel mese di gennaio, il presidente presenta all'approvazione del Consiglio dell'Istituto il bilancio preventivo per il successivo esercizio finanziario.

Art. 24. — Il segretario economo cura la corrispondenza, inscrive gli alunni e serba nota delle loro classificazioni e licenze, assiste alle sedute del Consiglio e del collegio dei professori, ne redige

i verbali, tiene la cassa ed i registri di contabilità, eseguisce le spese, compila i rendiconti; ha la consegna di tutti gli oggetti appartenenti all'Istituto, ne tiene esatto inventario e ne risponde; vigila sui custodi e sugli inservienti.

Art. 25. — Il vice segretario ed il custode archivista coadiuvano il segretario economo nei lavori di segreteria, di contabilità e di vigilanza sulle cose e sul personale dell'Istituto e adempiono tutte le mansioni loro affidate dal presidente.

CAPO IV.

Art. 26. — Gli insegnamenti nel corso comune dell'Istituto sono impartiti da professori titolari, da professori aggiunti e da incaricati, giusta il ruolo organico del personale.

Art. 27. — I professori titolari sono nominati dal Re, in seguito a pubblico concorso, per un biennio. Al termine di questo tempo possono essere nominati stabilmente, su proposta del Consiglio dell'Istituto.

Art. 28. — I professori aggiunti sono nominati dal Ministero della pubblica istruzione, in seguito a pubblico concorso, per un biennio, trascorso il quale, su parere del Consiglio dell'Istituto, possono essere nominati stabilmente.

Art. 29. — Nel caso di merito eminente per insegnamento o per opere eseguite, un professore può essere nominato stabilmente, senza uopo di concorso, su parere favorevole della sezione terza del Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti, se si tratta di aggiunti. Per i titolari occorrerà il parere del Consiglio a sezioni riunite.

Art. 30. — Gli incaricati sono nominati dal Ministero della pubblica istruzione in seguito a pubblico concorso. La nomina di essi, quando non sia annuale, è fatta per un biennio, trascorso il quale su parere del Consiglio dell'Istituto, possono essere confermati stabilmente.

Anche rispetto agli incaricati è data facoltà, nel caso di merito eminente per opere eseguite od insegnamento, di procedere alla nomina senza uopo di concorso sul parere favorevole del Consiglio dell'Istituto.

Art. 31. — I maestri dei corsi liberi superiori di pittura, scultura e decorazione, sono incaricati del loro insegnamento dal Ministro della pubblica istruzione per non più di un quinquennio, con facoltà di conferma per un altro quinquennio, sulla designazione fattane dal Consiglio dell'Istituto con il concorso dei giovani ascritti ai rispettivi corsi superiori.

Art. 32. — Per la designazione del maestro incaricato di ciascun corso si segue questo procedimento.

Allorchè è da provvedere a siffatto incarico il Presidente convoca il Consiglio dell'Istituto per un giorno determinato. Per lo stesso giorno invita i giovani, già ascritti al corso libero superiore per l'arte a cui è da dare il maestro e coloro che sieno già stati riconosciuti meritevoli, nei modi stabiliti dall'art. 14, di ottenere tale iscrizione, a presentare in busta chiusa la loro designazione.

Il Consiglio dell'Istituto procede anch'esso, per votazione segreta, alla indicazione del maestro da eleggere. Colui che, dallo spoglio dei voti del Consiglio e degli scolari, ha raccolto due terzi almeno dei suffragi dei votanti è indicato al Ministro per l'incarico.

Art. 33. — La riconferma, per un altro quinquennio, del maestro incaricato di un corso libero superiore, deve anche seguire nelle forme indicate dall'articolo precedente.

Art. 34. — Per ciascun corso superiore di pittura, di scultura e di decorazione vi possono essere dei liberi docenti. Essi sono chiamati a dare il loro insegnamento dal Consiglio dell'Istituto, con l'approvazione del Ministro della pubblica istruzione sulla domanda e sulla designazione fattane da almeno cinque giovani iscritti ad uno dei corsi superiori. In ogni caso non potrà esservi più di un libero docente, per una determinata arte, quando i giovani iscritti al corso libero superiore per siffatta arte non superino il numero di dieci.

L'incarico ai liberi docenti dura per due anni, e non può essere riconfermato se non nel modo sopra indicato.

Al corso dei liberi docenti può iscriversi qualunque giovane dei corsi liberi superiori.

Art. 35. — Oltre al compenso da corrispondersi al maestro incaricato ed al libero docente, entrambi hanno diritto all'uso di uno studio nell'Istituto o ad una congrua indennità, ove lo studio sia fuori dell'Istituto, non che ai modelli occorrenti per lo studio.

CAPO V.

Art. 36. — Agli alunni che più si distinguono nel corso comune e nei corsi liberi superiori, possono essere assegnati dal Ministero, su proposta del Collegio dei professori rispetto ai primi e del Consiglio dell'Istituto rispetto ai secondi, dei premi d'incoraggiamento.

Art. 37. — Dei saggi finali di tutte le scuole e dei corsi liberi superiori verrà fatta una mostra pubblica ogni due anni.

Art. 38. — Le pene disciplinari sono:

a) ammonizione;

b) interdizione temporanea dal frequentare le scuole;

c) espulsione dall'Istituto.

La prima è inflitta dal Presidente, la seconda con deliberazione del Collegio dei professori, l'ultima dal Ministro della pubblica istruzione sulla proposta del Collegio dei professori.

Disposizioni transitorie.

Art. 39. — Per il solo anno scolastico 1908-909 è ancora consentita l'ammissione dei giovani all'Istituto di Belle Arti alle condizioni del cessato statuto, e per il solo anno scolastico è quindi mantenuto il corso preparatorio al Comune.

Art. 40. — Gli attuali professori emeriti, a forma dello statuto sinora vigente, fanno parte del Consiglio dell'Istituto.

Art. 41 — Il Presidente propone al Consiglio lo schema del regolamento generale dell'Istituto in attuazione del presente regolamento e propone altresì il programma, l'ordine, la distribuzione e gli orari degli studi per i due periodi del corso comune, che dovranno essere approvati dal Ministero della pubblica istruzione.

Art. 42. — Infino a quando non sia provveduto all'insegnamento superiore dell'architettura, mediante scuole speciali, il secondo periodo del corso comune di cui all'art. 3 del presente regolamento organico, sarà di tre anni per coloro che si addicono allo studio dell'architettura.

Al termine dei tre anni vi sarà un esame su ciascuna delle materie obbligatorie del secondo periodo del corso.

Coloro che avranno vinta la prova sopra ciascuna di dette materie otterranno un certificato che abiliti sia a conseguire il diploma d'ingegnere architetto, se si vince la prova degli esami scientifici relativi nella scuola d'applicazione per gli ingegneri, sia a proseguire un quarto anno di perfezionamento, non obbligatorio nello stesso corso di architettura ed ottenere al termine di esso, e mediante un esame speciale, la licenza di professore di disegno architettonico.

Art. 43. — Circa le tasse scolastiche e le dispense da esse, restano in vigore le precedenti disposizioni infine a quando non si sia altrimenti provveduto.

Roma, addì 18 giugno 1908.

Visto, d'ordine di Sua Maestà:
Il Ministro della pubblica istruzione: RAVA.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO

VENEZIA — R. Museo archeologico. — Il Ministero autorizza il Sopraintendente per i Musei e scavi del Veneto ad aprire provvisoriamente le vetrine del Museo, chiuse e suggellate dalla morte del compianto Direttore comm. Barozzi, per dar modo agli studiosi di esaminare i singoli oggetti e per eseguire un sommario riscontro inventariale del materiale e delle collezioni esistenti.

PIEMONTE E LIGURIA.

TORINO — R. Museo di antichità. — Il Ministero ha accordata al prof. L. Schiaparelli, Direttore del Museo di antichità in Torino e Capo della Missione archeologica italiana in Egitto, la somma di L. 10,000 per proseguire le esplorazioni archeologiche nella Valle del Nilo e particolarmente nella concessione di Deir-El-Medinet.

TOSCANA.

FIRENZE — Museo nazionale. — Si è autorizzato l'acquisto per il Museo nazionale di Firenze, al prezzo di L. 1500, dei 140 antichi sigilli, componenti la collezione sfragistica dell'antiquario Giuseppe Salvatori.

— Il Ministero autorizza il Direttore del Museo Nazionale ad accettare e inscrivere nell'inventario un esemplare del Catalogo in due volumi della Collezione di sigilli del Museo Bottacin di Padova, offerta in dono dal Comune di quella città.

— Il Ministero autorizza il Direttore del Museo nazionale ad accettare un esemplare dell'opera sul Centro di Firenze, donata dalla Giunta comunale di quella città.

MARCHE.

FOSSOMBRONE — Museo civico. — Il Ministero ha autorizzato il Sindaco di Fossombrone ad eseguire il cambio di alcuni duplicati di ceramiche artistiche esistenti nel civico Museo, contro alcuni oggetti antichi posseduti dal signor Rinci di quella città.

LAZIO.

ROMA — Museo Preistorico-Kircheriano. — Si è autorizzato il Direttore a far acquisto di un sestante ponderale di Alba Fucense, del quale non si conosce sinora alcun altro esemplare, per il prezzo di L. 250.

— Il Ministero ha autorizzato il Direttore del Museo preistorico ad acquistare dal signor Pietro Stazi di Roma una profumiera cinese in bronzo per il prezzo di L. 470.

— **Museo nazionale romano.** — Si è acquistata dal signor Ernesto Magnani, per il Museo nazionale delle Terme Diocleziane, una statua antica di Ercole in piedi, al prezzo di L. 1900.

ROMA — Museo nazionale di Villa Giulia. — Si è concluso l'acquisto, per il Museo nazionale di Villa Giulia in Roma, di una face trilychue in bronzo, offerta dall'antiquario Pacini di Firenze per il prezzo di L. 3500.

ITALIA MERIDIONALE.

NAPOLI — Museo nazionale. — Si è autorizzato il Direttore del Museo Nazionale ad acquistare per L. 200, una lapide ed una tomba a torretta rinvenute dal signor Nicola Mottola di Teano.

— Museo nazionale di S. Martino. — Il Ministero ha autorizzato il Direttore del Museo di San Martino a ricevere in regolare consegna i Ricordi di Marina, già esistenti nella sede del Dipartimento marittimo di Napoli.

— Il Ministero autorizza il Direttore del Museo di San Martino a accettare il ritratto ad olio del commediografo napoletano barone Cosenza, offerto in dono dalla Duchessa di Albaneta.

— Si è autorizzato il Direttore del Museo di S. Martino ad acquistare quattro dipinti di scuola napoletana, dei quali due dal signor Giovanni Novi, per il prezzo di L. 260 e due dalla signora Maria Antonietta della Rocca per il prezzo di L. 1000.

SARDEGNA.

SASSARI — R. Museo di antichità. — Il Museo si è recentemente arricchito di una notevole quantità di monumenti epigrafici, di molti antichi proiettili di marmo, di frammenti di vasi fittili di epoca cartaginese e romana e di altri oggetti di bronzo, per generoso dono dei signori Vincenzo Dessi, Tommaso Tamponi, Aristodemo Macciardi, Muzio di Mores, Francesco Derotas e dell'Amministrazione della Confraternita « Orazione e Morte » di Sassari.

MONUMENTI.

ITALIA MERIDIONALE.

SESSA AURUNCA. — Duomo e basilichetta di S. Castro. — Il Ministero ha impegnato sul bilancio in corso la somma di L. 529,18 per ulteriori lavori di restauro occorrenti alla basilichetta di S. Castro.

VARIE.

ROMA — Scoperta di antichi blocchi. — Nella fondazione della spalla sinistra del nuovo ponte sul Tevere per l'allacciamento delle stazioni ferroviarie Termini-Trastevere, fu trovato un blocco di marmo africano ed uno di breccia corallina. I due blocchi sono stati di recente estratti e trasportati nel magazzino dell'Ufficio.

ROMA — Scavi del Foro Romano e del Palatino — Il Ministero ha autorizzata la costruzione di un tettoia di protezione sul granaio a *tholos* presso la Casa di Livia al Palatino.

R. Scuola italiana di archeologia in Atene. — Per iniziativa del Ministro della pubblica istruzione, on. Rava, è stata istituita, col bilancio 1908, una Scuola italiana di archeologia in Atene, destinata a diventare un centro di studi e di ricerche per gli archeologi italiani che si recheranno nell'Oriente ellenico. Il programma della nuova Scuola è stato concretato, per invito del Ministero, dal Senatore Comparetti, dal prof. Federico Halbherr e dal prof. Ettore De Ruggero.

CONCORSI

Concorso alla cattedra di architettura.

La Commissione giudicatrice del concorso alla cattedra di architettura nel regio Istituto di Belle Arti di Lucca, composta dei professori Piacentini, Manfredi, Pilotti, Campriani, Martini e Borgogelli ha compiuti i suoi lavori, proponendo a S. E. il Ministro per la nomina il prof. Pietro Ricci. Ha poi dichiarato eleggibili i signori Arturo De Luca ed Ezio Zalaffi.

Concorso al posto di professore di composizione nel R. Conservatorio di musica « G. Verdi » in Milano.

La Commissione giudicatrice del concorso al posto di professore di composizione nel R. Conservatorio di musica « G. Verdi » in Milano, composta dei maestri Arrigo Boito, presidente, Giovanni Bolzoni, Stanislao Falchi, Umberto Giordano e Pietro Mascagni, non ha riconosciuto in alcuno dei concorrenti quella speciale competenza nell'insegnamento della composizione lirica, che è richiesta dal programma di concorso, anche in relazione con la importanza della cattedra vacante, già tenuta da insigni maestri come Alberto Mazzucato, Amilcare Ponchielli e Alfredo Catalani.

Il concorso Dic. 1908, quindi, ha avuto esito negativo.

Concorso al posto di professore di Canto nel R. Conservatorio di musica « G. Verdi » in Milano.

La Commissione giudicatrice del concorso al posto di professore di canto nel R. Conservatorio di musica « G. Verdi » in Milano, composta dei maestri Arrigo Boito, presidente, Beniamino Carelli, Antonio Cotogni, Pietro Mascagni e Guglielmo Zuelli, ha proposto unanime per la nomina il maestro Vittorio Vanzo (Dic. 1908).

Concorso al posto di professore di fagotto e congeneri nel R. Conservatorio di musica in Palermo.

Il concorso per titoli e per esami al posto di professore di fagotto e congeneri nel R. Conservatorio di musica di Palermo ha avuto esito negativo, non essendo stata da alcuno dei concorrenti raggiunta l'idoneità.

La Commissione giudicatrice era composta dei maestri Guglielmo Zuelli, presidente, Leopoldo Bucci e Antonio Iori.

Il Ministero ha bandito un nuovo concorso alle stesse condizioni; il termine utile per la presentazione delle domande è il 31 gennaio 1909.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1909 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

AI LETTORI DEL BOLLETTINO D'ARTE

Avviando il Bollettino d'Arte verso il terzo anno di vita, l'Editore non può che ricordare il programma per la cui attuazione la Rivista venne fondata e diffusa.

Pubblicazione di opere d'arte sconosciute, nuove illustrazioni di quelle già note, monografie su artisti rappresentati nelle collezioni artistiche dello Stato e su monumenti di ogni regione d'Italia, notizie di acquisti, di restauri, di scoperte, di doni, di esposizioni, di riordinamenti, in una parola tutto quello che riguarda la migliore conoscenza e la conservazione del patrimonio artistico nazionale fu e sarà materia del Bollettino d'Arte. Il quale, mentre trae prestigio e autorità dalle cure continue che ad esso prodiga la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, rispecchia l'attività dei più noti archeologi e critici d'arte, italiani e stranieri, e, senza preconcetti, accoglie liberalmente il frutto di ogni ricerca e l'espressione di ogni tendenza, purché serenamente indirizzate agli altissimi fini della scienza.

Con questo programma, incoraggiato dalla fiducia del Ministero della Pubblica Istruzione e dal consentimento degli studiosi, l'Editore si propone di curare sempre più la veste esteriore della Rivista, mentre la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti continuerà ad accrescerne con forze sempre nuove l'importanza sostanziale e scientifica.

Nessuna spesa sarà risparmiata per offrire ai lettori un materiale illustrativo sempre nuovo, e tutti i progressi della foto-meccanica e delle arti grafiche verranno quotidianamente messi a contributo per raggiungere l'eccellenza nelle riproduzioni.

Volendo poi in qualche modo fino da ora mostrare la sua gratitudine ai fedeli lettori della Rivista, l'Editore offre ai primi quattrocento abbonati, **come premio del tutto gratuito**, un magnifico volume, riccamente illustrato, nel quale il D.r Luigi Serra, Professore di Storia dell'Arte nei RR. Licei di Roma, studia la vita e le opere del **Domenichino**.

Questo importante libro, che illumina di una luce nuova il più alto rappresentante della pittura italiana nel secolo decimosettimo, per i non abbonati al Bollettino verrà messo in vendita al prezzo di Lire **Quindici**.

L'EDITORE.

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

ITALIA	per un anno . . .	L. **25** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **2 50**	» »
ESTERO	per un anno . . .	L. **30** —	franco di spese postali.
	un numero separato.	» **3** —	» »



Copertina per le annate 1907 e 1908 in tela inglese con impressioni in rosso del fregio sul piatto – L. **3** cadauna.



Avvertiamo i nuovi abbonati che sono disponibili presso l'Editore ancora poche annate 1907 del Bollettino d'Arte al prezzo di L. **12** ciascuna.



Fig. 1. — Roma, Palazzo Farnese: *Liberazione di Andromeda* (attr. al Domenichino).
(*Fot. Alinari*).

PRIMO PERIODO

(1602-14).



Prima della venuta dello Zampieri a Roma, che cade probabilmente verso il 1602, poche notizie si hanno di lui (1). Gli storici più autorevoli e che ebbero la ventura di conoscere l'artista o suoi parenti o suoi amici — Baglione, Malvasia, Bellori, Passeri (2) — si accordano nel narrare ch'egli, nato d'umile genitore, ma agiato, nel 1581 — il Malvasia precisa, anzi, il giorno: 21 ottobre — fu avviato alle lettere. Dimostratosi incline all'arte, il padre si indusse a mutar l'indirizzo dei suoi studi e lo affidò a Dionigi Calvaert († 1619), sotto il quale un fratello di Domenico aveva trascorso qualche tempo.

Il Calvaert, di Anversa, era venuto a Bologna nel 1575 circa, paesista; ebbe insegnamenti dal Fontana e dal Sabbadini e con costui si recò a Roma, ove fu attratto specialmente da Raffaello, per il quale concepì ammirazione profonda, che

(1) Il D. si trasferì a Roma, sei mesi dopo l'Albani (Malvasia, p. 313), il quale vi andò insieme al Reni (Malvasia, p. 226). Poichè il Reni giunse nel 1602 (Bertolotti, *Artisti Bolognesi... in Roma* in *Doc. e studi Dep. Stor. per le Romagne*, Bologna, 1886, p. 139), in quest'anno circa dovè recarsi a Roma anche il Domenichino. E una conferma si può avere nella datazione dei primi lavori suoi. Anche il Passeri (p. 279) dice che l'Albani e il Reni vennero insieme a Roma, ma pone il viaggio al 1611-12, tre anni dopo, cioè, la morte di Annibale Carracci per il quale — come egli stesso riferisce — eran venuti i due artisti! Altrove (p. 58) scrive che il Reni, l'Albani e il Domenichino si trasferirono a Roma insieme ad Annibale ed Agostino Carracci!

(2) Edizioni scelte: Baglione, *Le vite dei Pittori ecc.* (Roma, Fei, 1642); Malvasia, *Felsina pittrice* (Bologna, 1678, II); Bellori, *Le vite dei pittori* (Roma, Mascardi, 1672); Passeri, *Vite dei Pittori ecc.* (Roma, Settari, 1772). Del Baldinucci non teniamo conto perchè segue il Bellori, di cui riporta o paragrafa lunghi brani.





P. A. Patel — **PAESAGGIO** — *Roma*, R. Galleria Borghese.



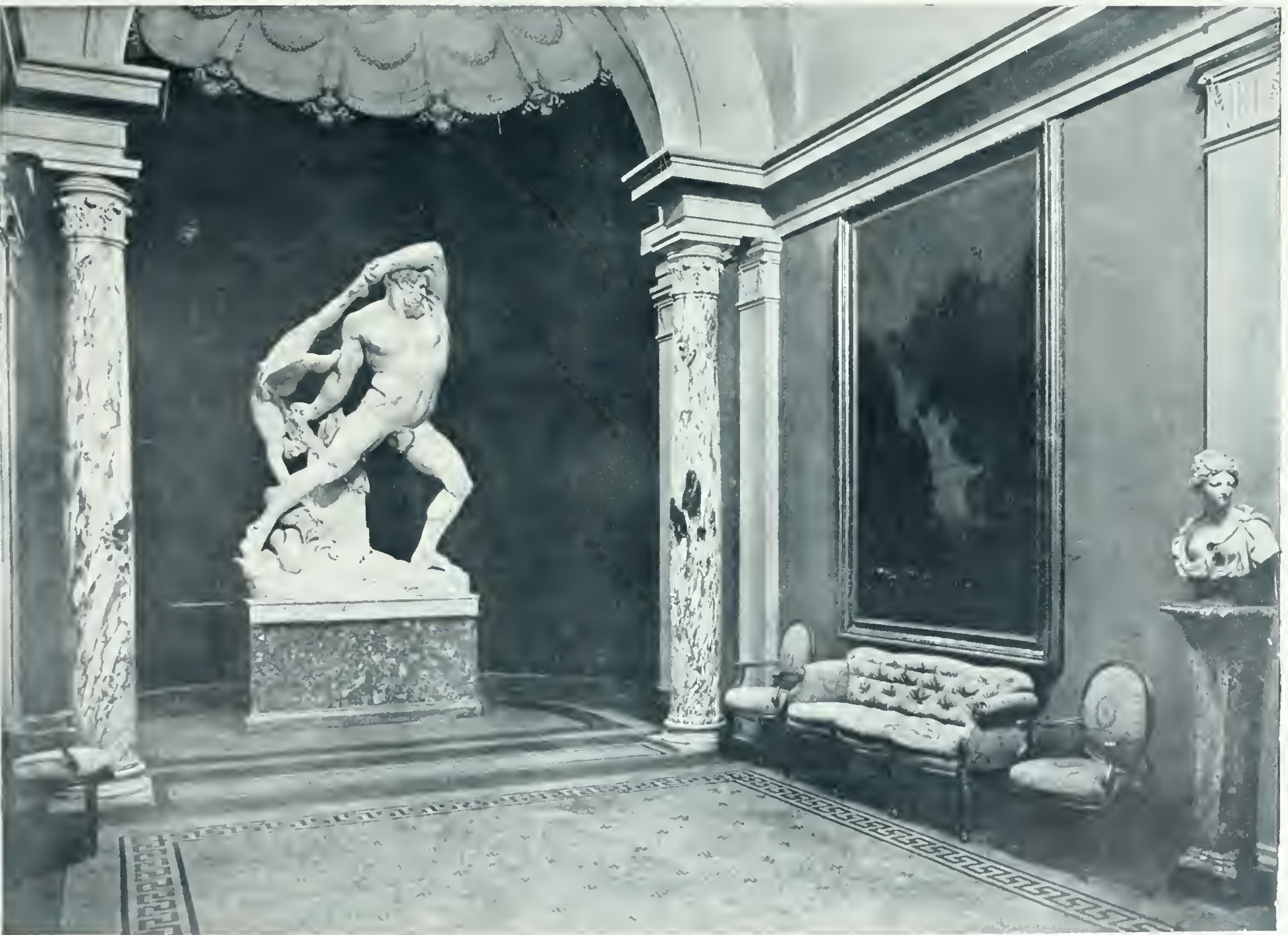
P. A. Patel — **PAESAGGIO.** *Roma*, R. Galleria Borghese.



A. Van Dijck. — S. ROSALIA. — *Palermo*, R. Museo.



Correggio. — **Madonna col Bambino e S. Giovannino.**
Roma, Galleria Nazionale



SALA DI ERCOLE E LICA. — *Roma*, Galleria Nazionale



BUSTO DI VECCHIA SIGNORA. — SCUOLA ROMANA DEL SEC. XVII.
Roma. — R. Galleria Borghese.



Rilievo paesistico. — *Roma,* Museo nazionale romano.



ANTONELLO DA MESSINA. — **L'Annunciazione.** — Particolare.



Antonello da Messina. L'Annunciazione. — Particolare.



Melozzo da Forlì. — **Ritratto di Filiaso Roverella.**

Cesena, Museo Civico.



Vincenzo Santese — Il Redentore. — *Zagarolo*, Chiesa di S. Lorenzo.



P. M. Pennacchi L'Arcangelo Gabriele.
Venezia RR. Gallerie.



Lorenzo Lotto. — **La Natività di Gesù.** — *Venezia*, RR. Gallerie.



Domenico Theotokopuli. — La Natività di Gesù.
Roma, R. Galleria Corsini.



DOMENICO THEOTOKOPULI. Il Battesimo di Gesù.
Roma, R. Galleria Corsini.



ANDREA APPIANI. — **Ritratto di Vincenzo Monti.**

Roma, Galleria Nazionale di Arte moderna.



Adeodato Malatesta. - Ritratto della figlia di Ciro Menotti.



BALDASSARRE FRANCESCHINI detto il VOLTERRANO — **La burla del pievano Arlotto.**
Firenze, Galleria degli Uffizi.



Baldassarri Franceschini detto il Volterrano. — L'Amore venale.
Firenze, R. Galleria Pitti.





L'Aiace suicida di Populonia.



GIROLAMO MAZZOLA. — La Vergine col Bambino, Santi e Angeli

Parma, Pinacoteca



Girolamo Mazzola. — **La Concezione.** — *Parma*, Pinacoteca.



GIROLAMO MAZZOLA. — **La Vergine tra i Santi Alessandro, Benedetto e Giustina.**
Parma, Chiesa di S. Alessandro.



Michele da Caravaggio. — S. Francesco. — *Roma*, Chiesa dei Cappuccini.



Sarzana. — Duomo. — Leonardo Riccomanni. — Altare.



Sarzana. — Duomo. — Altare della Cappella della Purificazione. — Crocifissione.



Mont'O[illegible]. Chiesa di S. Maria.



Mont'Ovolo. — Chiesa di S. Caterina. – Storie della Santa titolare.



Tav. I. Fianco meridionale dell'acropoli di Prinià.



FIG. II. — Muro settentrionale della fortezza di Prinià.



Tav. III. Lo scavo dei templi di Prinià veduto da est.



SIMONE MARMION? — S. Francesco che dispensa la regola ai suoi seguaci.
Napoli, Chiesa di S. Lorenzo.



[illegible] - S. Girolamo nel suo studio - Napoli, Museo Nazionale.

N Bollettino d'arte
4
B6 12
anno 2

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY